НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Марина Дмитриева

# АЛЛОТОПИИ

## ЧУЖОЕ И ДРУГОЕ В ПРОСТРАНСТВЕ ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКОГО ГОРОДА

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Города Восточной Европы, с их палимпсестом исторических наслоений, могут служить наглядными примерами драматического конфликта памяти. Войны, прокатывающиеся через регионы Восточно-Центральной Европы, миграции и депортации жителей, следы имперского насилия и борьбы за национальную или региональную независимость, частая смена политических режимов, а также сложившийся веками многонациональный состав городского населения – все это оставляет глубокий след в городской среде. Книга Марины Дмитриевой посвящена поискам мест Другого в городах Центральной и Восточной Европы. Автор анализирует, как в городской среде пересекаются и спорят друг с другом режимы давнего и недавнего прошлого, а les lieux de mémoire – «памятные места» (фр.), по определению Пьера Нора, – неожиданно оказываются чужими для этой среды. От исторических монументов до фотографий, сделанных зарубежными наблюдателями в странах социалистического блока, – предметом исследования становятся самые разные объекты восточноевропейской визуальной культуры. Марина Дмитриева – историк искусства, сотрудник Научно-исследовательского центра истории и культуры Восточно-Центральной Европы (Лейпциг), преподает в Лейпцигском университете.


- Марина Дмитриева
  - ○
  - ○ Предисловие
  - ○ Введение
    - ■
    - ■ Искусство и география
    - ■ Город как текст
    - ■ Культура памяти
  - ○ I. Чужие памятники
    - ■ Что делать с памятниками прошлых режимов? [32]
      - ■
      - ■ Damnatio memoriae
      - ■ Чья память?
      - ■ Переосмысление памятников
      - ■ Маргинализация памятника
      - ■ Монумент между памятью и историей
    - ■ Чья память? Вильна – Вильно – Вильнюс в

художественной фотографии 1910–1930-х годов
- Польская Вильна в немецком путеводителе
- Fotografia ojczysty
- Моше Воробейчик – Мой Вер – Моше Равив
- Еврейский Вильне
- О книге и о фотографе
- Фотография и живопись
- Вильна как коллаж

- Русская церковь в Лейпциге и ее место в городской среде
  - Проект храма и его воплощение
  - История строительства
  - Празднества и дипломатия
  - «Достойное дополнение»

○ II. Оптика транзита
- На перепутье. Из Восточной Европы в Германию, 1920-е годы
  - «Восточный» еврей
  - Польско-еврейские художники
  - Еврейские художники из России
- Русские художники в берлинском журнале Der Sturm
  - Первый немецкий осенний салон
  - Новые времена – новые планы: 1920-е годы
  - «Штурм» и искусство Восточной Европы

○ III. Как создавалось счастье?
- Советские города в путевых заметках зарубежных наблюдателей
  - О жанре
  - Ход событий и организация
  - Первые впечатления
  - От коммуналки к дому-коммуне: места приватности
  - Общественные места
  - Счастливый город
  - Счастье?
- Путешествие незнайки в Солнечный город, или злоключение с кибернетикой

        - Как читают детскую книгу?
        - Солнечный город
        - Переплетения с реальностью
        - Кибернетика – наука будущего
        - Совесть
        - Метаморфоза как заключительный мотив
    - IV. Пространство Другого
        - Догнать и перегнать американизм в архитектуре стран социалистического блока
            -
            - Дискурс о высотных зданиях
            - Человек и природа: одноэтажная Америка
            - Сталинские высотки
            - Высотные здания в «братских» социалистических странах
        - Визуальная культура джаза социалистическая молодежь и ее американские вкусы
            -
            - Как выглядел молодой человек, понимавший толк в моде?
            - Был ли джаз музыкой протеста?
        - Археология современности в детективном романе «Призрак Сталина» Мартина Круза Смита и «Сырая могила» Хелены Райх
            -
            - Взгляд со стороны
            - Город, en passant
            - Провинция и метрополия
            - Яма
            - Археология современности
            - Герой и зло
    - Вместо послесловия
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11

- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55

- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99

- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143

- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187

- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231

- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275

- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319

- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363

- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396

# Марина Дмитриева
# Аллотопии. Чужое и Другое в пространстве восточноевропейского города

© М. Дмитриева, 2023
© С. Тихонов, дизайн обложки, 2023
© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

* * *

# Предисловие

Над этой книгой я работала несколько – много – неторопливых лет, которые последовали за так называемыми «бархатными» революциями в Восточной Европе и перестройкой в СССР. Посвященная по преимуществу бурным, критическим событиям XX века, она в отдельных своих частях и в целом смотрела на это прошлое из воображаемой перспективы «конца истории». Зимой 2022 года она должна была выйти в свет. А потом наступило 24 февраля 2022 года. И в течение нескольких дней та оптика, которой я пользовалась при написании этой книги, была подвергнута испытанию новой исторической эпохой. Сейчас, перечитывая книгу перед сдачей ее в печать, я вижу, что в определенном смысле она стала последним взглядом из той эпохи, которая безвозвратно ушла. Читатель сам увидит, что в ней есть объяснительные ресурсы для понимания культурного кризиса, вызванного наступившей катастрофой.

Майкл Баксандалл, британский исследователь, написавший социальную историю итальянской живописи XV века, ввел в историю искусства понятие period eye. Он понимал под этим изменение восприятия тех или иных процессов в зависимости от резко изменившегося исторического, социального и культурного контекста, в котором находится исследователь или зритель[1].

Сейчас изменение геополитической ситуации привело к необходимости нового взгляда. Предмет исследования – восточноевропейский город – сложный, отражающий, как никакой другой, перемены политической ситуации, сделался еще более хрупким и неустойчивым, чем это казалось ранее. Консенсус нарушен. Разрушения, которые произошли на территории Украины в последние месяцы, заставляют иначе взглянуть на происходившее ранее на тех, по выражению Тимоти Снайдера, «кровавых землях» (Bloodlands), которые были ареной военных действий уже во времена Первой и Второй мировых войн[2].

Сейчас оказывается, что я писала не о послевоенной Восточной Европе, а лишь о затянувшейся межвоенной эпохе. И теперь я сама читаю эту книгу как исторический документ другого времени: то, что до 24 февраля 2022 года могло казаться кризисом, обернулось межвоенной идиллией.

*Лейпциг, сентябрь 2023*

# Введение

Города Восточной Европы с их палимпсестом исторических наслоений воплощают конфликт памяти драматически и наглядно. Войны, прокатывающиеся через регионы Восточно-Центральной Европы, миграции и депортации жителей, следы имперского насилия и борьбы за национальную или региональную независимость, частая смена политических режимов, а также сложившийся веками многонациональный состав городского населения – все это оставляет след в городской среде и делает ее особенно интересным объектом исследования.

В этой книге собраны работы разных лет, посвященные визуальной культуре Восточной Европы.

Речь в ней пойдет о том, как в городской среде пересекаются и спорят друг с другом режимы давнего и недавнего прошлого, а *les lieux de mémoire* – «памятные места» (*фр.*), по определению Пьера Нора, – неожиданно оказываются чужими для этого города. Отсюда и название книги – «Аллотопии», от греч. ἄλλος – «иной» и τόπος – «место», то есть поиски мест Другого в интересующем нас географическом ареале – городской среде Центральной и Восточной Европы.

Пространство любого города включает в себя различные семантические и временны́е пласты, воплощенные в его архитектуре, монументах, в местах коллективной памяти, как официальных, так и альтернативных, как групповых, так и индивидуальных, а иногда – и в пустотах. Алейда Ассман говорит о разделении исторической памяти и о наличии многих архивов памяти, существующих параллельно в одном культурном пространстве[3].

Мне очень повезло, что в силу обстоятельств, благодаря работе в образовавшемся в середине 1990-х годов в ходе объединения двух Германий Центре культуры и истории Восточной Европы в Лейпциге (GWZO[4]), мне удалось объездить многие страны бывшего соцлагеря. Бывая в Кракове и Варшаве, Праге и Риге, Будапеште и Бухаресте, а также попадая в такие менее известные, но не менее интересные места, как Бая-Маре в Румынии, Чески-Крумлов и Йиндржихув-Градец в Чехии, Люблин и Замостье в Польше, Сплит в Хорватии, Черновцы в Украине и многие другие, я внимательно наблюдала за изменениями в городской среде. В некоторые города мне довелось приезжать с интервалом в два-три десятилетия и неизбежно сопоставлять очевидные внешние перемены с переменами в восприятии и переживаниях горожан разных поколений. Особенно наглядно,

ежедневно и ежечасно, происходила трансформация города, в котором я работала с 1996 до 2020 года – а туристкой бывала уже в середине 1970-х, – в Лейпциге. Буквально на моих глазах город стряхивал с себя следы уже давней войны, еще в начале 1990-х видимой в оставшихся руинах и простреленных стенах домов.

«Улица коменданта Труфанова», названная так в честь военного коменданта города Николая Труфанова, получила недавно название «улица Труфанова» (Trufanowstraße), правда с разъяснительной табличкой о происхождении имени. В то же время по инициативе жителей в угловом доме на углу Луппенштрассе и Ян-аллее возник не так давно маленький музей венгерско-американского фотографа Роберта Капы. Он сопровождал американские войска при штурме города в апреле 1945 года. Объектив его фотоаппарата запечатлел смерть американского солдата, сраженного на балконе этого дома пулей немецкого снайпера. Эта фотография прославила Капу на весь мир.

Серые, неприглядные, закопченные угольным печным отоплением городские здания постепенно превращались в разукрашенные лепниной и цветной штукатуркой постройки, какими они и выглядели во времена расцвета города – в конце XIX и начале XX века, вплоть до Первой мировой войны. Были отреставрированы и частично расширены три библиотеки – созданная в 1913 году, в год юбилея Битвы народов под Лейпцигом, Немецкая национальная библиотека, городская и университетская библиотеки; обрели былой блеск целые кварталы эпохи модерна. Но в то же время в Лейпциг, как и в другие города Восточной Германии, бесцеремонно внедрилась так называемая коммерческая застройка – архитектура торговых центров, заполнявшая образовавшиеся в результате войны и послевоенной бедности ГДР лакуны, дискредитируя своим унылым однообразием исторически сложившиеся площади и торговые улицы. Все это происходило несмотря на поначалу вялое, а со временем все более активное сопротивление населения, озабоченного судьбами своего города, вплоть до уличных демонстраций и общественных движений[5]. Монотонные жилые кварталы эпохи расцвета ГДР, вначале активно разрушавшиеся как несовременные, постепенно меняли свое обличье. Многие из них стали обретать статус охраняемых памятников. С другой стороны, реставрация и реконструкция роскошных зданий начала XX века привели к резкому удорожанию съемного жилья и, как следствие, к вытеснению коренных жителей из центра на окраины. И наконец, типовые панельные дома эпохи ГДР, обветшавшие и деградировавшие,

которые по первоначальному замыслу градоначальников должны были пасть жертвой джентрификации, начали частично восстанавливать, а целые городские кварталы были законсервированы как примеры типовой социалистической застройки. Происходят и другие процессы: небольшие лавочки и магазины уступают место торговым центрам. Особенно трагично это выглядело в период пандемии, когда улицы опустели, кафе и магазины, не пережившие отсутствие покупателей, закрылись. Кому принадлежит город сегодня? Это город инвесторов и архитекторов, получивших благодаря строительному буму небывалые возможности, или же все-таки его обитателей? Схожие процессы происходили и в других странах и городах эпохи трансформации.

Готовя эту книгу, составленную, как мозаика, из отдельных сюжетов, объединенных общей темой, я следовала нескольким важным для меня методологическим ориентирам, которые кратко обрисую.

# Искусство и география

Крушение социалистической системы, объединение двух Германий и распад СССР с последующим превращением союзных республик в самостоятельные государства привели к возникновению новых полей исследования и новых подходов. Дисциплиной, которая быстро отреагировала на геополитические изменения, оказалась история искусств. Одной из центральных тем, заинтересовавших исследователей, стала тема центра и периферии в их динамике и развитии. Другим направлением, также возникшим как реакция на расширение горизонтов и новую геополитическую ситуацию, стал поиск не иерархичного, а равнозначного подхода к предметам изучения – так называемая глобальная история искусств[6].

Глобальная история искусств, которую американские историки искусства открыли для себя в начале 2000-х годов, была не так уж нова.

Польский историк искусства Ян Бялостоцкий еще в 1982 году призывал отказаться от «привилегированной точки зрения» на дисциплину, имея в виду преобладающую в университетских программах евроцентристскую позицию иерархически выстроенной истории искусств[7]. В то же время Бялостоцкий обратился к исследованию «художественных ландшафтов», то есть транснациональных регионов, в которых в определенное время возникли общие стилистические явления. Для этого он использовал подход, который получил название «художественная география». Художественная география (*Kunstgeographie*) возникла в 1920-е годы в среде немецких историков искусств в противовес истории искусств, воспринимаемой как история стилей. Этот метод исследовал художественные пространства, сложившиеся вне зависимости от национальных границ, но обладавшие определенными, не обязательно стилевыми, константами на протяжении многих веков своего существования.

Интересно отметить, что метод художественной географии возник во время и после Первой мировой войны, в связи с геополитическими переменами. Три империи – Австро-Венгерская, Российская и Османская – прекратили свое существование, изменились национальные границы, возникли новые государства. Многие историки искусств, пользовавшиеся этим методом, поддались нацистским представлениям о «крови и почве», вот почему и сам метод художественной географии оказался дискредитирован и долгие годы оставался не востребованным послевоенной наукой, пока не был освобожден

от идеологической начинки в 1980-е годы, в том числе и Бялостоцким[8]. Таким художественным ландшафтом была для него Центральная и Восточная Европа в XV–XVII веках – регион, включающий в себя сегодняшнюю Венгрию, Польшу, Чехию и Словакию[9]. Бялостоцкий выдвинул и тезис о плодотворной роли периферии: возникшие в художественных центрах явления воспринимаются и творчески перерабатываются на окраинах, обретая совсем иное качество[10]. Примером плодотворной периферии западноевропейских центров (Рим, Флоренция) служила для него Центральная и Восточная Европа в эпоху Возрождения и маньеризма.

В странах бывшего соцлагеря большую популярность с начала 2000-х годов обрел тот подход, который рассматривал культурные процессы с точки зрения постколониальных теорий – отношений поработителей и порабощенных[11]. Однако, по мнению влиятельного польского историка искусства Петра Пиотровского, такой взгляд на культурные процессы хотя и возможен, но как единственный метод исследования неизбежно приводит к упрощению многообразия явлений, наблюдаемых в визуальной культуре Восточной Европы.

> Глобальная история искусства должна быть «горизонтальной», лишенной всякой доминантности; она должна быть открытой как для всех периферий, так и всех центров, которые также могут быть рассмотрены как периферии, или же, на худой конец, на равных основаниях[12].

Попыткам Восточной Европы найти свое место в мировых процессах, по мнению Пиотровского, к которому я присоединяюсь, больше соответствует тот подход, который стал возможен в связи с переосмыслением художественной географии[13]. Он позволяет рассмотреть проблемы Другого в различных культурных контекстах, а также динамику соотношения центров и периферий в историческом развитии и, главное, вне контекста виктимности. Так, например, Польша находилась в колониальной зависимости от больших стран (Австро-Венгрии, Пруссии и России после Второго раздела, Советского Союза в результате пакта Молотова – Риббентропа и после образования соцлагеря), но была «колонизатором» по отношению к части Украины и Белоруссии. Варшава, находившаяся в составе России, была тем не менее не культурной периферией России, а важным центром для всех трех частей Польши, сохранивших польскую культурную традицию. Или, например, в Киеве в 1910–1920-е годы образовался значительный

самостоятельный центр культуры украинского авангарда, лишь отчасти связанный с Москвой, но находившийся в динамичных отношениях как с центром власти, так и с европейскими художественными центрами[14]. Геополитические изменения последних десятилетий заставили по-новому взглянуть на географию искусства, что привело к децентрализации, плюрализму, диверсификации, к изучению транснациональных процессов, к отказу от поисков ригидной национальной идентичности (и взгляду на предполагаемую национальную общность как *imagined communities*) и к стремлению изменить евроцентристский подход к изучению искусств[15], о чем еще десятилетия назад говорил Ян Бялостоцкий.

## Город как текст

Начиная с 1960-х годов в урбанистических и культурологических исследованиях как на Западе, так и в Советском Союзе, в кругу московско-тартуской семиотической школы, сложился подход к «чтению» города. Город стал пониматься метафорически – как текст, который может быть прочитан и расшифрован с помощью подобранных к нему ключей, или кодов.

Этот поворот в исследованиях оказался очень плодотворным для холистического взгляда на город историков культуры и философов, отличающегося от функционального прагматизма инженеров и архитекторов. Показательно, однако, что два философских эссе, оказавшихся наиболее влиятельными для развития этого направления в урбанистических исследованиях, возникли в середине 1960-х годов как лекции для архитекторов.

Первое из них, «Гетеротопии» Мишеля Фуко, было прочитано в марте 1967 года на конференции Центра архитектурных исследований в Париже, посвященной теме *пространства Другого* (*espace d'autre*)[16]. Гетеротопии, по Фуко, – это реализованные утопии, места вне мест, существующие в разрыве времени (гетерохронии). К ним он относит кладбища и библиотеки, театры и тюрьмы, ярмарки и детские площадки. Этот подталкивающий к размышлениям, но, по мнению некоторых критиков, недостаточно аналитический и потому ведущий к умножению бесконечных примеров короткий текст тем не менее открыл глаза на семантическую многослойность городской среды.

Другой текст – «Семиология урбанизма» Ролана Барта. Он восходит к докладу, прочитанному в 1967 году на архитектурной конференции в Неаполе[17].

По Барту, для того чтобы понимать город, надо научиться «говорить на его языке».

> Город – это дискурс, и этот дискурс в действительности является языком: город говорит со своими жителями, мы говорим с городом, с тем городом, в котором мы находимся просто потому, что мы в нем живем, проходим по нему, его разглядываем[18].

Он видит город как «любитель», а не как профессионал-урбанист и добавляет «эротическое измерение» к анализу города. Важная особенность – вовлеченность человека, находящегося в городе, в городскую жизнь, то есть взгляд изнутри.

Призывая изучать не только функцию и архитектуру города, но и его образ в литературе, Барт ссылается на Париж Виктора Гюго, а также на труды урбаниста и архитектора Кевина Линча. В книге «Образ города» (1960) Линч сформулировал теорию визуальной перцепции города. Анализируя городскую среду Бостона, Лос-Анджелеса и Джерси-Сити, Линч предлагает воспринимать их с точки зрения *imageability*, то есть того подхода (Линч называл его «ключом») к городу, который позволяет запечатлеть его в памяти. Он употребляет понятие «ментальной карты» (*mental map*), создающейся в восприятии городских жителей и путешественников. В качестве аналитических ориентиров Линч, сам будучи архитектором-урбанистом, выявил определенные структуры, определяющие среду современного города: пути *(paths)*, края *(edges)*, районы *(districts)*, узлы *(nodes)*, вехи *(landmarks)*[19]. Это восприятие не только визуальное, но и тактильное и сенсорное; оно включает звуки, запахи, шумы, освещение, атмосферу города, хотя при этом намеренно игнорирует исторический и временной контекст[20]. На Линча оказала влияние совместная работа с архитектором венгерского происхождения Дьёрдем Кепешем, который в Чикаго и в Принстоне разрабатывал теорию художественного видения, сформировавшуюся ранее как образовательная дисциплина в Баухаусе в Дессау. Продолжает линию Линча еще одна влиятельная публикация – изданная американским урбанистом Робертом Холлистером книга «Воображаемые города» (1984). Она рассматривает «тематические картины» города, возникающие в восприятии различных социальных групп и анализируемые исследователями в различных областях науки. Воображаемые города являются при этом подходе таким же предметом анализа, как и реально существующие[21]. Диалог с Кевином Линчем продолжается в урбанистической литературе и поныне[22].

В аналитическом «прочтении города» преобладало стремление к выявлению «кодов» и культурных слоев, которое емко сформулировал Юрий Лотман:

> Тысячи… реликтов других эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого. В этом отношении город, как и культура, – механизм, противостоящий времени[23].

В современной традиции урбанистических исследований присутствует и восходящая к Вальтеру Беньямину позиция восприятия городской среды с точки зрения наблюдателя-фланера: в спонтанном восприятии из фрагментов возникает

городской коллаж[24].

Этим интеллектуальным траекториям я и следовала в очерках о восприятии советских городов европейскими путешественниками в 1920-е годы, а также в главах о Вильнюсе в художественной фотографии, о Солнечном городе в книге Н. Носова о Незнайке и о городах в детективных романах.

Историк Восточной Европы Карл Шлёгель, еще с 1980-х годов внимательно следивший за процессами, происходившими в СССР, на постсоветском пространстве и в странах Восточной Европы, соединил в своей работе подходы Барта и Беньямина. Он «читает» города, является «любителем» в духе Барта и внимательным путешественником, следующим Беньямину, коллекционером странных вещей и мест, характерных для эпохи трансформации, а затем исчезнувших бесследно, вроде огромного вещевого базара, раскинувшегося на площади Дефилад в центре Варшавы, перед сталинской высоткой, где когда-то проходили официальные демонстрации верности режиму. Начиная с 2000-х годов Карл Шлёгель живым литературным языком рассказывает о городах Восточной Европы, одновременно давая научный анализ культурной политики и исторических процессов[25]. Его книги стали важным вкладом в дискуссию о месте Восточной Европы в европейской культурной традиции, дискуссию, оживившуюся в связи с геополитическими переменами последних десятилетий.

## Культура памяти

Одним из последствий крушения железного занавеса и общественной трансформации стран Центральной и Восточной Европы стало особое внимание к политике и культуре памяти. В это же время происходит ее диверсификация, наблюдается конкуренция ее отдельных пластов[26].

Оказалось, что Восточная Европа особенно богата полисемантичными памятными местами, обладающими к тому же конфликтным потенциалом. Так, например, совместная победа войск Польского королевства и Великого княжества Литовского над Тевтонским орденом в 1410 году при Грюнвальде (в немецкой традиции она называется Битвой при Танненберге)[27], приведшая к усилению Польши и Великого княжества Литовского, стала для Польши в XIX веке основополагающим мифом, поддерживающим стремление к независимости и образованию собственного государства. Презентация монументального полотна Яна Матейко «Грюнвальдская битва» (1872–1878) в Национальном музее в Варшаве была важным общественным событием, поддерживавшим патриотические и антиколонизаторские настроения. Анализу спорных и конкурирующих в своих национальных традициях мест и памятников посвящено пятитомное, вышедшее на польском и немецком языках издание «Немецко-польские памятные места» (2012–2015)[28].

Памятники, веками и десятилетиями стоявшие на городских площадях, по которым, по словам Роберта Музиля, взгляд скользил не останавливаясь, как капли воды после дождя, перестали быть невидимыми. Свержение памятников сопровождает смену режимов – от памятников Сталину в Венгрии до памятников Ленину в Восточном Берлине после воссоединения Германии или от «ленинопада» в Украине в 2014–2015 годах до крушения памятника Нурсултану Назарбаеву в Казахстане в январе 2022-го. Актуальность дискуссий о памятниках подтверждается актами иконоклазма в движении *BLM* – от Америки до Западной Европы.

Памятники прошлого режима свергают, их разрушают намеренно, или они уничтожаются в ходе военных действий. В любом случае они или их тень, воспоминания о них становятся предметом внимания.

Откликом на эти события стал целый поток публикаций как публицистического, так и научного характера. Их особенность – соединение дискурса постколониализма с дискуссиями о политике памяти[29].

Не только памятники и память могут вызывать дискомфорт. Что делать с памятью о чужих, нелюбимых режимах – одна из тем этой книги.

В современной Германии, по мнению Алейды Ассман, происходит смещение в сторону «коробящей, неудобной памяти» (перефразируя Das Unbehagen in der Kultur Фрейда)[30]. В первую очередь это память о нацизме и холокосте. В современной России очевидны попытки вытеснить и даже стереть неудобную память о репрессиях сталинского времени и заменить ее на симулякр другой, приемлемой для существующего режима истории страны.

Как создавалась и жила чужая память в городах Восточной Германии и Восточной Европы? Какой была материализация этой памяти?

Эта тема рассматривается на примере памятников павших режимов и их места в городской среде Берлина, Вильнюса, Варшавы, Бухареста. Как воспринимаются памятники, построенные российскими и советскими архитекторами в немецких и восточноевропейских городах? Таков, например, Дворец науки и культуры в Варшаве, возведенный по проекту Л. В. Руднева на месте жилых кварталов, или мемориальный ансамбль памяти русским воинам в Трептов-парке в Берлине[31]. Таков русский храм-памятник в Лейпциге, построенный по проекту В. А. Покровского. Какова была его роль в год постройки, в 1913-м (в год юбилея Битвы народов при Лейпциге), в послевоенной ГДР и сейчас? Какие исторические слои скрываются за его стройным обликом?

Пространством Другого в городе был и советский американизм. В книге показано, как архитектурные доминанты американского образца внедрялись в городское тело восточноевропейских городов и становились символами советской гегемонии и как в то же время американские образцы оказывались идеалом стиля и поведения, знаком неподчинения навязанным рамкам.

Удалось ли еврейским художникам из России, Польши и Белоруссии, оказавшимся в 1920-е годы в Берлине, и представителям восточноевропейского авангарда стать частью художественного мира Германии и интернациональной художественной сцены? Об этом глава «На перепутье».

Следующий ключевой вопрос книги – как на фоне войн и конфликтов создавалась утопия? Существует ли идеальное общество и найдется ли место для чужака в этом пространстве? Здесь представлен взгляд на реальные и воображаемые города. Примеры – впечатления путешественников из Западной Европы по городам Советского Союза в поиске осуществленной утопии –

от Вальтера Беньямина до Андре Жида. Идеальный город в детской книге в завуалированном виде оказывается рефлексией событий переломного времени – оттепели.

Реальные города постсоциалистического транзита – Москва и Прага – увидены авторами детективных романов и ощущаются ими как опасное, угрожающее пространство эпохи трансформации или даже «не-место» (*non-lieux*, по формулировке Марка Оже). Как это происходит?

Особое место занимает в восточноевропейском городе еврейская тема. Кому принадлежит такой многослойный город, как Вильнюс? Старинный польский город в фотографиях классика польской пиктографической фотографии Яна Булгака и фантасмагорический призматически-призрачный еврейский город Моше Воробейчика создают разные образы одного пространства. Является ли фотография документом действительности? Кто здесь свой и кто чужой?

За поддержку моих исследований я благодарна Институту истории и культуры Восточной Европы в Лейпциге. Творческую научную атмосферу института создавали многие коллеги, дружеское и профессиональное общение с которыми было очень важным во все мои годы в Лейпциге. В работе над этой книгой особую роль сыграли Арнольд Бартетцкий, Штефан Трёбст, Кристина Гельц, Ева Крумрай, Кристан Любке.

Важными человеческими и профессиональными ориентирами для меня были Игорь Голомшток (1929–2017), беседы с которым превратили служебную командировку по городам Чехии в своего рода семинар по истории искусств; профессор Фрайбургского университета Вильгельм Шлинк (1939–2018), знакомство и дружба с которым определили всю мою профессиональную судьбу в Германии. Его скептический ум и точный искусствоведческий глаз помогли мне по-новому взглянуть на многие проблемы истории искусств. Эта книга едва ли возникла бы, если бы не многолетнее – сначала близкое, потом удаленное – общение с коллегами по Институту искусствознания на Козицком, где я работала до 1992 года, особенно с М. Я. Либманом, М. И. Свидерской, Е. К. Золотовой, с которой нас связывает многолетняя дружба.

Не могу не упомянуть интенсивное общение со щедрыми на добрые советы восточноевропейскими коллегами: Войцехом Балусом (Краков), Кристой Кодрес (Таллин), Лаймой Лаучкайте и Гедре Янкевичуте (Вильнюс), Иваном Гератом и Яном Бакошем (Братислава), Кармен Попеску (Бухарест и Париж), Миланом Пельцем (Загреб), Александром Мусиным (Санкт-Петербург и Ченстохова). Интересными собеседниками были для меня

Мишель Эспань и Ева Берар (Париж), а также Алексей Берелович (Рим).

Огромное спасибо Ирине Прохоровой за возможность публикации этой книги и сотрудникам издательства за работу по ее изданию.

И наконец, хочу поблагодарить важных читателей и соучастников моих начинаний – дочь Дину Гусейнову и мужа Гасана Гусейнова. Последнего – не только за то, что он был моим спутником во многих путешествиях по Восточной Европе, но и за тот увлекательный диалог, который сопровождает нас во всех жизненных и интеллектуальных перипетиях совместного пути.

*Лейпциг, август 2021*

# I. Чужие памятники

## Что делать с памятниками прошлых режимов? [32]

Летом 2013 года в Москве, в кинотеатре «Ударник», прошла выставка художника Гриши Брускина «Коллекция археолога»[33]. По словам художника, это рассказ о том, как цивилизация превращается в руины, а руины становятся источником новых мифов. Для этого Брускин закопал в землю отлитые им в бронзе фрагментированные фигуры героев советского микрокосма: милиционера, солдата, пионера и др. Откопанные спустя три года, эти скульптуры покрылись патиной и приобрели вид античных памятников. Их иератически-торжественный характер, идолоподобная застылость лиц и поз, а также фрагментарная сохранность превращают их в антикизированные артефакты и в то же время ставят под сомнение главный вопрос – о достоверности материального свидетельства вообще. Советская цивилизация, предстающая в виде фрагмента, становится, таким образом, объектом исследования археологов, отодвигается в далекое прошлое, не имеющее прямого отношения к настоящему, объектом остраненным и, несмотря на свое уродство, даже привлекательным своей чуждостью. По этим остаткам предлагается реконструировать прошедшую эпоху как не вполне знакомую. В сопровождающем выставку фильме демонстрировался весь процесс возникновения этого проекта – от отливки памятников до раскапывания артефактов. Это инсталляция деконтекстуализации памяти.

Развал социалистической системы, для большинства людей наступивший внезапно, вызвал не только необходимость переиздания политических карт Европы, приведения их в соответствие с реальной ситуацией. Эти радикальные перемены привели к драматическим разломам в сознании, и прежде всего – к принципиальному изменению отношения к истории, к культуре и политике памяти[34]. Это вызвано разными причинами. К ним относятся открытие архивов, новые исторические подходы, лишенные жестких идеологических рамок, а также появившиеся сейчас, спустя 30 с лишним лет со дня крушения Берлинской стены, новые поколения исследователей – с иными горизонтами и методами работы. Особый интерес к политике и культуре памяти породил целую лавину исторических и историко-культурных исследований. Многие из них посвящены историческому региону Центральной и Восточной Европы[35]. Эта память оказывается различной в зависимости от фокуса и взгляда исследователя, от

того, с какой географической точки – вернее, с какой стороны железного занавеса – тот рассматривает свой предмет, с позиции большой страны (России) или маленькой (Латвии[36]), с точки зрения победителя или проигравшего в недавней истории.

Американский исследователь Андреас Хюйссен констатировал еще несколько лет назад «гипертрофию памяти» как ключевой момент в жизни общества. Он даже считал, что интерес к памяти идет в ущерб интересу к истории. Кроме того, разворот в сторону прошлого явно важнее, чем интерес к будущему, в чем он видит различие с первыми десятилетиями XX века, когда все совершалось во имя будущего[37]. И, по мнению известной немецкой исследовательницы Алейды Ассман, в отношении к памяти происходит в настоящее время «материковый сдвиг»:

> Будущее утратило свою светоносную силу, но зато все более в наше сознание вторгается прошедшее». Фокус от «будущего настоящего» переместился к «прошлому настоящего»[38].

Рассуждая так, она пользуется инструментами анализа, разработанными еще в 1970-е годы немецким историком Рейнхардом Козеллеком, одним из основоположников концептуальной истории, центральным моментом которой является понимание временно́го режима культуры. По его мнению, существует различие между объективным прошлым как прошлым (материалом для историка) и «прошлым настоящего», полного воспоминаний в памяти живущих поколений. Настоящее в его представлении – время разрыва, переходный период между тем, что он называл «пространством исторического опыта», то есть собственно прошлым (*Erfahrungsraum*), и «горизонтом ожиданий» (*Erwartungshorizont*), то есть будущим. Притом признаком современности являются темпоральные сдвиги и сгущение временных пластов, привнесение в реальное переживание чего-то неожиданного, не связанного с конкретным жизненным опытом, а также симультанное восприятие прошлого и настоящего[39].

Для иллюстрации своих идей Козеллек часто обращался к примерам из области визуального. Так, для объяснения положений о темпоральных сдвигах он приводил в пример картину Альбрехта Альтдорфера «Битва Александра с Дарием» (1528–1529, Мюнхен, Старая Пинакотека), на которой участники реального исторического события античных времен одеты в современные художнику костюмы.

Фотограф-любитель, Козеллек использовал и собственные

фотографические снимки. На одном из них поезд въезжает в Кёльн по мосту Гогенцоллернов, построенному в начале XX столетия. Одна из конных статуй, обрамляющих мост, снята так, будто она несется в город на крыше скоростного поезда[40]. Изображения, по Козеллеку, более наглядно выражают идеи, чем словесные описания, – в данном случае речь идет об образном воплощении идеи одновременного существования различных временных пластов.

Эта симультанность исторических слоев как нигде прочитывается в палимпсесте города. Еще французский социолог Морис Хальбвакс заметил, что городская среда является носителем коллективной памяти отдельных групп населения. Памятники, улицы, дома или интерьеры в своей материальности создают иллюзию стабильности, мало подверженной временным изменениям. Память отдельных людей и групп отпечатывается в городском пространстве, а городская среда фиксируется в эмоциональной памяти[41]. По Пьеру Нора, история передается содержательным нарративом, а память опирается на знаки. По его мнению, происходит разделение истории и памяти. Исчезновение реальных мест как среды (*les milieux de mémoire*) ведет к возникновению символических меток, концентрирующих и конструирующих утраченную память нации (*les lieux de mémoire*) [42]. Такими местами могут быть не только памятники, но и исторические личности, учреждения или архивы[43]. По следам Нора в немецкоязычной научной литературе возникла целая традиция собирания и изучения памятных мест, приобретающая постепенно инфляционный характер[44].

Каким же образом происходит та или иная кодировка памятных мест и их иерархизация?

В Варшаве, наряду со Старым городом, восстановленным из руин в первые послевоенные годы, таким местом памяти парадоксальным образом является Дворец культуры и науки – сталинистский символ советской власти, построенный советскими архитекторами. Дворец Николае Чаушеску в Бухаресте, образец гигантомании социалистической эпохи, для возведения которого были снесены исторические кварталы города, в большей степени является памятным знаком города, чем, скажем, барочный королевский дворец, поскольку воплощает память о тоталитарном режиме и его крушении. Таким же концентратом памяти является храм Христа Спасителя в Москве, построенный вместо разрушенного в середине 1930-х годов собора Константина Тона XIX столетия, на месте незаконченной стройки Дворца Советов и позже возникшего там бассейна. Вся эта история вчитывается в возведенный в середине 1990-х храм и

превращает бетонный новодел в место памяти.

Прошло уже несколько десятилетий с тех пор, как произошел развал, если не сказать – крах, социалистической системы, приведшей к значительным переменам в структуре и теле городов. Появлявшиеся с конца 1990-х годов исследования рассматривали процессы (происходившие главным образом в больших городах и в бывших столицах стран соцлагеря) с точки зрения трансформации – непростого, часто болезненного перехода от одного общественного порядка к другому. Поначалу в центре внимания были пространственные изменения, связанные с переделом политической карты Европы. Неудивительно, что и «пространственный разворот», возникший в исторических науках и культурологии, был непосредственно связан с радикальными политическими изменениями на карте мира[45]. Затем исследователи обратили внимание на смену знаковых систем, приводящую зачастую к банализации и багателизации прежних идеологических норм[46].

Польский культурный антрополог Мариуш Чепчинский классифицировал эти изменения, приняв в качестве модели принцип лиминальности, разработанный еще в 1920-е годы антропологом Арнольдом ван Геннепом и развитый далее Виктором Тернером. По Геннепу, процессы трансформации имеют три фазы: разделение (сепарация), перенос (транзит) и перевоплощение (реинкорпорация). По мнению Чепчинского, эти же процессы можно наблюдать и в городе после крушения социализма. Постсоциалистические общества объединяет как общая память о прошлом, так и общее забвение. Чепчинский анализирует культурный ландшафт города в духе культурной географии Косгроува и Дэниэлса[47] как систему репрезентации, в которой все объекты, здания, монументы и пр. складываются в нашей голове в определенное отношение друг к другу. Разрушение социалистической системы в лиминальной фазе привело к коллапсу определенной системы репрезентации, идеологических ландшафтов и икон[48].

Если посмотреть на эти процессы с точки зрения урбанистических изменений, то они имеют много общего на всем постсоциалистическом пространстве. Ослабление диктата государства привело как к ускоренному строительству различного качества, в том числе и с участием ведущих мировых архитекторов, так и к хаотической застройке, вызванной отсутствием генерального плана, как, например, в Москве или Варшаве, и представления о дальнейшем развитии города. Вздутые цены на недвижимость, особенно в престижных районах города, привели к произволу инвесторов, но и к джентрификации

центральных районов путем устройства пешеходных зон в исторических кварталах. Обратной стороной этих процессов являются изгнание коренного населения из центров и разрушение исторических и архитектурных памятников, а также консюмеризм и создание во всех городах унифицированных и безличных «вне-мест», нарочито лишенных исторической памяти. Процессы вытеснения касаются не только жителей, но и неудобных, с точки зрения новых собственников, и «нелюбимых» памятников. Нелюбимым оказался демократичный конструктивизм по сравнению с «тоталитарной» сталинистской архитектурой, а также послесталинская архитектура социалистического модернизма[49]. Неудобным становится всё, что мешает осуществлению планов богатого заказчика (например, описанный в романе «Война и мир» особняк XVIII века, так называемый дом Болконского на Воздвиженке, вблизи Кремля, варварски перестроенный влиятельным владельцем). Ответом на эти процессы передела города сверху является возникновение гражданских инициатив снизу, охватывающих все большее число людей. Иначе говоря, наряду с «городом Мишеля Фуко», городом обсервации и контроля государства за гражданами, в постсоциалистическом городском пространстве существует и «город Анри Лефевра», то есть активное стремление граждан привлечь к участию в формировании городской среды художников, право– и градозащитников, просто жителей своего района. В Москве это проявилось в мае 2012 года с движениями «ОккупайАбай», а еще раньше – с мирными демонстрациями художников на Бульварном кольце и градозащитным движением Архнадзора[50]. Особенность постсоциалистического города заключается как в радикальной и даже драматической динамике происходящих с ним перемен, вызванных изменениями политического строя и всего жизненного уклада, так и в крайней поляризации и фрагментации исторической памяти. Такое бурное и противоречивое развитие делает город, с одной стороны, объектом интереса для урбанистов и антропологов, а с другой – некомфортной средой обитания для его жителей.

Особый интерес наблюдателей вызывают происходящие на всем постсоциалистическом пространстве процессы конструирования национальной памяти, которая была непроясненной, искаженной, фрагментарной. Оказалось, что многие национальные проекты, возникшие в этот переходный период, такие как восстановление, вернее, строительство заново великокняжеского дворца в Вильнюсе либо же сооружение царских дворцов в Царицыне или Коломенском в Москве, прежде не существовавших в окончательно достроенном виде, приводят к

созданию симулякров, возникших в результате фантазии реставраторов и в соответствии с пожеланиями заказчиков «сделать покрасивше». Эти воплощенные в бетоне фантазии – по сути, проекты по визуализации памяти. Возникшие в последние десятилетия, они показывают, какой яркой, красивой и пышной хотели бы видеть национальную историю на государственном уровне.

Но есть в некоторых городах-палимпсестах и такие памятники, которые никак нельзя назвать вполне своими, хотя они и связаны с историей страны. Это памятники-варяги, созданные чужими архитекторами и скульпторами или же в чужой традиции. Их авторы были присланы извне или назначены местным начальством и работали по заказу и в контексте, диктуемом завоевателями.

Что происходит с памятниками отживших режимов, воплощающими память о завоевании, угнетении, чужом господстве? Каковы их судьбы сейчас, спустя три десятка лет после развала социалистической системы? Каково место «чужих» и «нелюбимых» памятников социалистического времени в постсоциалистическом городе?

На нескольких примерах из Германии, Украины и Польши я попытаюсь показать различные подходы к таким памятникам.

## Damnatio memoriae

Damnatio memoriae – разрушение памяти и связанное с этим иконоборчество, то есть уничтожение самих ее материальных следов, – сопровождает, собственно говоря, смены режимов почти всегда. Разрушение памятников сакральной архитектуры и скульптуры во время Великой французской революции было крупномасштабным актом, имевшим благодаря богохульному характеру большой пропагандистский смысл.

Иконоклазм, сопровождающий обычно радикальные смены режимов, характерен также и для периода системного перехода в странах бывшего соцлагеря, в Восточной Европе. Памятники в первую очередь являются знаками этого прошлого и подлежат разрушению. Некоторые из нас помнят знаменательные дни в августе 1991 года и свержение памятника Феликсу Дзержинскому на Лубянке, эйфорию и надежды, связанные с этим событием. Визуальной подкладкой этого события являлся, возможно, эпизод свержения памятника Александру III из фильма Сергея Эйзенштейна «Октябрь».

Ил. 1. Разрушение памятника Ленину (скульптор Сергей Меркуров, 1952) в Киеве в декабре 2013 года. Фото: Mstyslav Chernov / Unframe / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Разрушению или демонтажу подверглись многие памятники в бывших странах социалистического лагеря: берлинский Ленин (скульптура Николая Томского, 1970 года, на бывшей площади Ленина, снятая в 1991 году) или тогда же свергнутый с пьедестала Ленин в Таллине, памятники Ленину и мавзолей Георгия Димитрова в Софии, памятники советским вождям в Венгрии и других странах. Все эти разрушения были предметом медийного внимания как проявление новой «войны памятей». Как таковая расценивался, например, перенос памятника советскому солдату на другое место в Таллине и захоронение его останков[51]. О пропагандистской силе иконоклазма говорит и серия разрушительных актов, произошедших в Украине в связи с Евромайданом. Началось это в декабре 2013 года в Киеве – с разрушения гранитного памятника Ленину (скульптор Сергей Меркуров), успешно пережившего падение режима в начале 1990-х, – и продолжилось свержением памятников Ленину и чекистам по всей Украине (*ил. 1*).

Смена парадигм первых лет после развала соцлагеря привела к багателизации идеологии. Результатом этого стало создание парков коммунизма, таких как музей-парк Мементо в Будапеште или парк Грутас в Литве[52]. Вначале довольно популярные, в дальнейшем они не оправдали своего пропагандистского и коммерческого предназначения ввиду смены поколений, прихода другого политического, социального и эстетического опыта. В Москве поверженные памятники советским вождям, свезенные в сквер за Центральным домом художника на Крымском Валу, растворились в созданном там внеидеологическом Парке скульптур. Тотальное отрицание, приведшее к разрушению многих памятников, а также к их остранению путем лишения их первоначального контекста, благодаря их переносу буквально «на свалку истории», уступило место в большинстве случаев более

сложному и порой противоречивому отношению и к самим памятникам, и к их месту в городской среде. Руководители Евромайдана призывали разрушителей памятников обратить внимание на их историко-художественную ценность и включение их в охранные реестры, что не могло произойти в первые годы после крушения системы.

Ил. 2a и 2b. Зеленый мост в Вильнюсе. Историческое фото (Thomas Vogt / Flickr / CC BY 2.0 DEED) и фотография свержения скульптур (Wikimedia)

Ил. 3. Миндаугас Навакас «The Hook», 1994, Вильнюс. Фото: Марина Дмитриева

Когда в Вильнюсе по распоряжению городского начальства летней ночью 2015 года снимали с тумб на Зеленом мосту советские скульптуры, это вызвало возмущение литовских коллег-искусствоведов, но при этом – поддержку большинства жителей. Зеленый мост (*ил. 2*) был спроектирован в Ленинграде. Его построили в 1952 году взамен разрушенного в войну. Скульптуры в стиле соцреализма воплощали идею единства всех слоев общества: красноармейцев и студентов, интеллигенции, рабочих и крестьян. По словам мэра, это было воплощением лжи советского времени. Другой, более убедительный способ противодействия советской идеологии – инсталляция скульптора Миндаугаса Навакаса на фасаде бывшего Дома железнодорожников (1994): огромный ржавый металлический крюк впивается в сталинистский классицистический фронтон клуба с колоннами. Здесь конфликт с советской системой воплощен одним из наиболее выдающихся современных литовских скульпторов как конфликт формы и материала[53] (*ил. 3*). Не в последнюю очередь благодаря этой амбивалентности клуб стал одним из самых популярных молодежных арт-пространств в городе.

## Чья память?

Многозначной оказывается ситуация с памятниками в городах, которым по самому их пограничному расположению суждено было менять подчинение и символическое гражданство. Таков Львов. Культурный палимпсест Львова давно уже привлекает внимание исследователей. Изменение семантики городской среды в процессе советизации, полонизации, украинизации городского пространства проявляется как в смене названий улиц, так и в установке (и сносе) памятников[54]. Конкурирующую память демонстрируют, например, памятники двум историческим фигурам, установленные после обретения Украиной независимости (*ил. 4, 5*), – основателю Львова князю Даниилу Галицкому, средневековому властителю Галицко-Волынского княжества, получившему от папы римского королевскую корону и воплощающему «европейскую» составляющую львовской идентичности (2002), и Степану Бандере, иконе праворадикального движения украинских националистов (2007).

Одним из самых спорных объектов является Лычаковское кладбище, созданное в самом начале инкорпорации королевства Галиции и Лодомерии в состав Австро-Венгерской империи. Вплоть до Первой мировой войны это кладбище отражало

многонациональный состав империи. Поляки составляли большинство, но в городе жили и евреи, и австрийцы, и украинцы. Кладбище было городским, вернее, галицийским некрополем. В период между двумя войнами на кладбище был создан пантеон защитникам Львова, в том числе детям-воинам, «орлятам». В советское время этот пантеон был стерт с лица земли. Центральное место на кладбище занял монумент советским воинам, павшим при взятии Львова в конце войны, – Холм Славы. В постсоветский период пантеон защитникам Львова был восстановлен польскими силами и на средства Польши. Одновременно был усилен украинский коммеморативный элемент, со своими героями и мучениками. В 2005 году состоялось открытие памятника «орлятам» одновременно с памятником украинско-галицийской армии времени Первой мировой войны как совместный проект Польши и Украины. Холм Славы, несмотря на предложения его разрушить, был оставлен в своем мемориальном качестве. Туристические экскурсии по кладбищу, соответственно, адресуются самой разной аудитории и выстраивают свой исторический нарратив. Таким образом, хотя и не всегда мирно, различные памятники в одном городе обслуживают и воплощают культурную память различных этнических и социальных групп, традиционно и эмоционально считающих город «своим».

Ил. 4. Памятник Карлу Марксу в Хемнице, ранее Карл-Маркс-Штадт (скульптор Лев Кербель, 1971). Фото: MKBler/ Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Ил. 5. Памятник Эрнсту Тельману в Берлине (скульптор Лев Кербель, 1986). Фото: Марина Дмитриева

Ил. 6. Дворец культуры и науки в Варшаве, 1952–1955 (архитектор Лев Руднев, коллектив советских архитекторов и инженеров). Фото: Марина Дмитриева

## Переосмысление памятников

Каким образом чужие памятники становятся своими? Каково их место в городской среде?

Обратимся к двум памятникам в Восточной Германии работы советского скульптора Льва Кербеля – Карлу Марксу в Хемнице (1971) и Эрнсту Тельману в Берлине (1986). Это, по словам А. Бартетцкого, «неудобное наследие» социализма[55], тем не менее оно показывает возможности и границы ресоциализации иконических образов социалистической эпохи путем их адаптации к новой социальной реальности и включения в региональный городской контекст. Но происходит это по-разному.

Торжественная установка гигантской гранитной головы Карла Маркса состоялась в Хемнице в 1971 году, когда этот город звался Карл-Маркс-Штадт. После объединения Германии, вопреки ожиданиям и предложениям многих радикально настроенных

реформаторов, этот памятник не был разрушен или перенесен в другое место. Напротив, огромная каменная голова основоположника научного коммунизма стала культовым объектом, знаком города, предметом туристического внимания и даже существовала в виде сувенира (*ил. 6*). Однажды она была отдана художникам для художественных проектов: они построили рядом такую же голову, но полую, которая демонстрировала посетителям «марксизм изнутри».

Памятнику Эрнсту Тельману, созданному Львом Кербелем по заказу Эриха Хонеккера в 1986 году, повезло меньше (*ил. 7*). Массивная бронзовая голова на гранитном пьедестале была установлена в бывшем рабочем квартале – Пренцлауэр Берг, в центре одного из последних образцовых жилых проектов ГДР, на пути правительственной трассы и рядом с парком, носящим имя Тельмана[56]. Патетический монументализм памятника лежал, однако, уже тогда вне художественного контекста умеренного модернизма поздней ГДР. Сейчас этот памятник оказался на границе одного из престижных (и быстро дорожающих) районов Берлина. Внесенный в список охраняемых памятников культуры, памятник Тельману пребывает все же в запустении, которое и воплощает его выпадение из исторической памяти. Эрнст Тельман дважды оказывался жертвой истории: в первый раз – когда был арестован, будучи главой КПГ периода Веймарской республики, сразу же после прихода к власти Гитлера. После одиннадцати лет в тюрьме он был отправлен в Бухенвальд и там расстрелян. Тельман был одним из главных героев-мучеников в пантеоне ГДР. В первые годы после объединения Германии памятник вызывал резкое противление жителей с попытками его элиминации, теперь же взят под защиту (весьма слабую) городских властей. Весь исписанный граффити радикального антикапиталистического содержания, памятник используется как место встреч анархистами и левыми радикалами.

Ил. 7. Полиграфический комбинат «Скынтейя» в Бухаресте, 1950–1956 (архитектор Хория Майеу во главе коллектива

румынских архитекторов и инженеров). Фото: Арнольд Бартетцкий

Ил. 8. Бывший «Дом колхозников» в Риге, 1951–1958 (архитектор Освальдс Тильманис). Фото: Марина Дмитриева

Первый памятник работы Кербеля стал центральным символом Хемница. В его «карьере» присутствуют и момент некоторого сопротивления навязанной городу общегерманской политике памяти, и попытка удержать свою идентичность, частью которой было социалистическое прошлое, и имя города. Второй памятник оказался вытесненным как из официальной, так и из групповой памяти и, следовательно, находится вне сферы интересов городских властей. Но благодаря включению в городской или в узкорегиональный контекст и даже, как в случае с Тельманом, в радикальную субкультуру города оба памятника-варяга оказываются лишенными своего собственного, еще недавно острого и спорного исторического контекста, то есть становятся «своими».

Знаменательными и отчасти курьезными представляются судьбы монументальных и особенно заметных архитектурных свидетельств советского господства в Восточной Европе – сталинских высоток в Варшаве, Риге и Бухаресте.

Дворец культуры и науки им. Сталина в Варшаве (1952–1955) был построен по проекту Льва Руднева, главного архитектора здания МГУ им. Ломоносова, принявшего этот проект из рук попавшего в опалу Бориса Иофана (*ил. 8*). Высотное здание в центре Варшавы было даром Советского Союза Польской Народной Республике и задумывалось как вертикальная ось новой Варшавы – в противоположность Старому городу, полностью утраченному, а потом восстановленному как народный проект.

Новое здание, отсылающее к московским образцам, в центре польской столицы, разрушенной немцами и взятой Красной Армией, имело особое идеологическое значение – оно стало

символом нового мирового порядка.

Тот факт, что после различных эскизов и проб возобладала форма, характерная для московских небоскребов и опиравшаяся на силуэт Кремля, превращал архитектурный объект в знак оккупации.

Румынское высотное здание *Combinatul Poligrafic Casa Scînteii* в Бухаресте (1950–1956) – еще одно визуальное проявление нового политического устройства советского типа в Европе. Полиграфический комбинат, носивший, как и варшавский Дворец культуры, имя Сталина, был центром коммунистической пропаганды. В нем находились редакция и типография органа Румынской рабочей партии – газеты «Скынтейя» («Искра»), другие издательства и редакции, а также большой зал конгрессов. О значении этого высотного здания говорит и его триумфальная архитектура (*ил. 9*).

Ил. 9. Современная открытка с видом Дворца культуры и науки в окружении других высотных зданий

Ил. 10. Обложка книги Тадеуша Конвицкого «Малый апокалипсис» (Варшава, 1994)

Идеологический заряд этой патетической архитектуры, которой надлежало быть «национальной по форме и социалистической по содержанию», стал роковым для строений

прежде, чем они были завершены. Как в Варшаве, так и в Бухаресте после смерти Сталина и сообщений о смене курса в Советском Союзе приходилось уводить прославляющий компонент на задний план. Помпезная сталинская риторика этих высотных зданий была вскоре осуждена как архитектурное излишество. Даже Лев Руднев публично критиковал этот столь быстро устаревший метод строительства. Внешнее оформление *Casa Scînteii* осталось незавершенным. Проект пришлось завершить в более скромной форме. По сравнению с дворцом Чаушеску этот памятник социалистической эпохи является маргинальным и даже редко упоминается в истории архитектуры.

Та же судьба постигла и Дом колхозников в Риге (*ил. 10*).

Если сравнить самовыражение города на открытках и в исторических исследованиях, то и бухарестская, и рижская высотки там отсутствуют. Даже на открытке советского времени постройка Тильманиса кажется стыдливо задвинутой на задворки, тогда как небоскреб в Варшаве занимает центральное место, гордо возвышаясь над другими, возведенными позже высотными зданиями (*ил. 11, 12*). Рига позиционирует себя как город старинных традиций, Варшава – благодаря советскому подарку – как город современный.

В отличие от других сталинских высотных зданий, в том числе и московских, Дворец науки и культуры в Варшаве сделал стремительную «карьеру» и обрел почти культовый статус: в результате целенаправленной коммерциализации он превратился из героя анекдотов (лучшее место в городе, потому что из него его самого не видно) в символ Варшавы и предмет научного интереса[57]. Варшавская высотка является интересным примером создания памятного места, объединяющего в своем знаковом качестве, хотя и с разным эмоциональным знаком, различные группы населения. Для польской интеллигенции это ненавистный символ чужого господства, пришедший на смену разрушенному в 1920-е годы, в период Второй Польской республики, храму Александра Невского. Здание стало героем многих фильмов и художественных произведений, в первую очередь романов Тадеуша Конвицкого, называвшего его «памятником страха, монументом несвободы, страшным каменным тортом»[58]. Для жителей города это традиционное место проведения концертов, например легендарного выступления группы «Роллинг Стоунз» в 1967 году, и знаменитых в социалистическую эпоху джазовых фестивалей Jazz Jamboree. Детей туда водили и водят в спортивные кружки и в бассейн, там находятся популярные кинозалы и театры.

Ил. 11. Памятник Матери-Родине. Монумент советскому «Воину-освободителю» в Трептов-Парке в Берлине, 1949 (скульптор Евгений Вучетич, архитектор Яков Белопольский). Фото: Марина Дмитриева

Ил. 12. Работа над памятником Матери-Родине. Историческая фотография из книги Das Treptower Ehrenmal (Berlin, 1987)

После падения режима шли горячие споры о его судьбе – разрушить, законсервировать в виде руины, создать музей коммунизма, диктатуры и пр. И еще недавно министр иностранных дел Радослав Сикорский неожиданно высказался за его элиминацию. Но уже в 2007 году здание было взято под охрану памятников и тщательно отреставрировано. Дворец однозначно является лицом Варшавы и культовым сооружением, что умело используется на его интернет-странице[59]. В то же время этот памятник сталинизма не утрачивает своей вирулентности, продолжая оставаться предметом бесконечных споров архитекторов и урбанистов, предлагающих различные решения, чтобы убавить его доминантный статус в городе.

С одной стороны, происходит его успешная интеграция – если не в архитектурную среду, то в городскую жизнь. Он успешно продолжает существовать как функциональное сооружение. С другой – мифологизация и различные попытки истолкования. Например, варшавская высотка становится предметом

интерпретации в контексте постколониального дискурса. При этом сами интерпретаторы занимают позицию пассивной жертвы советского режима[60].

## Маргинализация памятника

Сложная судьба у одного из самых известных памятников Восточного Берлина – монумента «Воин-освободитель» в Трептов-парке (1949).

Этот монументальный комплекс был одним из первых памятников советскому воину-освободителю, установленных в Центральной и Восточной Европе. Первым был памятник на площади Шварценберга в Вене работы Евгения Вучетича. Он был установлен в 1945 году, сразу же после освобождения Вены и ее раздела на зоны влияния. Памятник в Трептов-парке, один из трех советских военных памятников в Берлине[61], посвящен воинам, погибшим при взятии Берлина, он установлен на месте захоронения более пяти тысяч советских солдат. Это был один из центральных памятников Восточного Берлина. Американский географ Пауль Штангль говорил, что, установленный тоталитарным государством, он «является предельным выражением власти идеологии над пространством»[62].

Авторами комплекса в Трептов-парке были скульптор Евгений Вучетич и архитектор Яков Белопольский. Памятник создавался в специальной мастерской, совместными усилиями советских и немецких специалистов: скульпторов, живописцев, каменотесов, мастеров по металлу. Материалом служили гранитные глыбы из руин новой рейхсканцелярии, построенной главным архитектором Гитлера Альбертом Шпеером, что имело не только практическое, но и символическое значение.

Два входа с противоположных сторон мемориального комплекса образуют горизонтальную ось. Через ворота, которые оформлены как римская триумфальная арка, украшенная паноплиями, входящий попадает на площадь, окруженную плакучими ивами. В центре площади стоит памятник скорбящей матери (*ил. 13*). И уже оттуда открывается вид на главную, вертикальную ось, которая завершается гигантской фигурой воина-освободителя, стоящего наподобие кургана. Склоненные знамена из красного гранита обрамляют вход в собственно мемориальную часть (*ил. 14*). Она состоит из обширного поля прямоугольной формы и возвышающейся над ним гигантской фигуры советского солдата с мечом и девочкой на руках, попирающего свастику (*ил. 15*). По обеим сторонам поля расположены саркофаги, увенчанные стелами с двусторонними

барельефами (*ил. 16*). На торцах стел – цитаты из Сталина о войне и героизме советского народа (*ил. 17*). Изображения слева и справа идентичные, а надписи – на двух языках: с одной стороны поля – на немецком, с другой – на русском. Зритель, попадающий в это пространство, вынужден следовать предложенной, даже навязанной ему линии движения, мимо цитат из Сталина. Эти цитаты хорошо читались все время существования памятника, даже в период хрущевской «десталинизации», хотя и сильно поблекли по мере обветшания в период ГДР.

Ил. 13. Трептов-парк в Берлине, вход в мемориальную часть. Фото: Марина Дмитриева

Ил. 14. Статуя «Воина-освободителя». Фото: Марина Дмитриева

Ил. 15. Деталь статуи «Воина-освободителя». Фото: Марина Дмитриева

Нарратив памятника – история, рассказанная с точки зрения победителей. В несколько наивной повествовательной манере в барельефах излагается советская версия войны, исключая, естественно, пакт Молотова – Риббентропа: от мирного строительства Советского государства, прерванного неожиданным вероломным нападением, и героической обороны до освобождения Европы советскими воинами. Этой теме посвящена одна стела, на которой показаны «внешние» участники событий, приветствующие освободителей, и место действия – Карлов мост в Праге. Но при этом, в отличие от других памятников (как, например, на Мамаевом кургане в Сталинграде работы того же Вучетича), обращает на себя внимание его не столько триумфальная, сколько коммеморативная составляющая: ранение и смерть, оплакивание погибших. Фигура матери-Родины при входе в собственно мемориальный комплекс, в основе которой лежит, несомненно, фигура матери, оплакивающей своего павшего сына, работы Кэте Кольвиц, привлекательна своими небольшими, близкими к человеческому масштабу размерами, особенно по сравнению с получившей позднее развитие в советской иконографии гигантской фигурой «Родины-матери» в Сталинграде или в Киеве. Это память павших, тема, которая почти не получила продолжения в советской триумфальной символике войны. И этот жертвенный нарратив касается только павших победителей, но не побежденных. Ту же тему развивает мозаичный фриз, расположенный в мавзолее у подножия памятника (*ил. 18*). Точность деталей одежды служит документальной достоверности, а привнесение исторических элементов – средневековый «тевтонский» меч наряду с солдатской формой у воина, попирающего ногой свастику, мозаичный фриз с портретами плакальщиков в современных костюмах, но с элементами античных драпировок, используемые формы раннехристианской, античной и ренессансной

архитектуры – соединяет профанное и сакральное, что, по словам Козеллека, является неотъемлемой частью мемориальной иконографии[63]. Лишь солдат с мечом и с немецкой девочкой на руке воплощает не только официальный миф о воине, несущем мир, но и определенную угрозу потенциальному врагу.

Ил. 16. Стела с барельефом. Фото: Марина Дмитриева

Ил. 17. Стела со сталинской цитатой. Фото: Марина Дмитриева

Ил. 18. Памятник Битвы народов в Лейпциге, 1913 (архитектор Бруно Шмитц, скульпторы Франц Метцнер и Кристиан Беренс). Фото: Марина Дмитриева

Ил. 19. М. Горбачев и Э. Хоннекер при посещении Трептов-парка. Фото из книги Das Treptower Ehrenmal (Berlin, 1987)

Как признавался сам Вучетич, для создания этого памятника он обращался ко многим образцам мировой мемориальной классики – и к античным храмам, и к египетским пирамидам, но создал, по его собственным словам, нечто совсем новое[64]. Один явный источник Вучетич не упомянул – памятник Битве народов в Лейпциге.

Это огромное сооружение в форме зиккурата, или усеченной пирамиды, построенное по проекту архитектора Бруно Шмитца и скульпторов Кристиана Беренса и Франца Метцнера, как и мемориал в Трептов-парке (*ил. 19*), отличается «сакральным монументализмом»[65]. Он обычно понимается как образец тяжеловесного имперского стиля в преддверии Первой мировой войны и крушения империи. Сам император Вильгельм II, однако, дистанцировался от него: памятник был не в его вкусе, к тому же ему претила масонская символика (масоном был инициатор создания памятника, Клеменс Тиме). Сочетание языческого монументализма с христианскими мотивами, как и общий силуэт памятника, несомненно, повлияли на композицию и настроение монумента в Трептов-парке. По мнению исследователя немецких памятных мест Руди Кошара, близость этих двух памятников – как во внушительном гигантизме, так и в трактовке героического подвига нации, воплощенного в фигурах героев[66]. Памятник, находящийся в полутора часах езды от Берлина, был к тому же широко известен в профессиональных кругах благодаря многочисленным публикациям в прессе. Как и в Трептов-парке, это памятник павшим воинам, но имеются в виду немецкие жертвы Битвы народов. Гигантские фигуры гениев в египетском стиле, обрамляющие интерьер, воплощают «германские добродетели». Хотя этот построенный на собранные «Союзом патриотов» народные деньги памятник никак нельзя назвать чужим, все же в отношении к нему последующих режимов есть элемент растерянности. Его несоразмерный монументализм, его

несовременный пафос и его странная, языческая символика делали этот памятник весьма неудобным для включения в памятный дискурс. Ко двору он пришелся разве что в нацистское время с его гигантоманией. Веймарская республика пыталась сделать из него памятник миру, в ГДР он был гротескно переформатирован как памятник немецко-российской дружбы: внутреннее пространство с его прекрасной акустикой стало местом выступления немецкого хорового коллектива, специализировавшегося на русской и советской музыке. После воссоединения Германии и наступившего в связи с этим антипатетического и антипатриотического настроя общественного дискурса появилось желание снизить возвышенный и националистический настрой памятника. К юбилею Битвы народов в октябре 2013 года была закончена его обширная реставрация. Одновременно произошло примирение с монументом и пока еще не вполне удавшаяся попытка постепенного превращения его в памятный знак города.

Этого не произошло и в отношении монумента воину-освободителю в Берлине. В 1992 году, после попыток диффамации и порчи памятника, между ФРГ и Российской Федерацией было достигнуто соглашение о его охране. Только недавно завершена его тщательная реставрация силами немецких специалистов. Отреставрированы и покрыты позолотой цитаты Сталина (но не имя диктатора).

Как считает исследователь памятника, берлинский краевед Андрей Портнов, это не избавило его от наступившей маргинализации. Монумент в Трептов-парке, ранее являвшийся центральным официальным памятным местом ГДР, встречается теперь не во всех путеводителях по Берлину и входит далеко не во все туристические туры[67]. Мемориал служит местом встреч российских ветеранов войны в День Победы, а также ГДР-ностальгиков. С недавних пор сюда стали приезжать русские свадьбы: для русскоязычной молодежи это место стало таким же обязательным атрибутом свадебной фотосессии, как фото у Вечного огня на исторической родине. Вырванный из своего изначального идеологического контекста, памятник победителей в войне оказывается в стороне от памятного дискурса объединенной Германии. Его патетическая эстетика кажется неуместной, воспринимается как экзотический пережиток прошлого. Возведенный американским архитектором Питером Айзенманом минималистский памятник холокосту (2005) лучше отвечает духу времени и назначению общегерманского мемориального комплекса памяти жертв тоталитарного режима.

## Монумент между памятью и историей

Приведенные примеры показывают, насколько важным ориентиром для формирования исторической памяти являются артефакты. Монументальные свидетельства недавно исчезнувших режимов, о которых шла речь выше, еще не стали историей, то есть частью прошлого, и не превратились в такие законсервированные памятники, по которым, как сказал Роберт Музиль, взгляд скользит, как капли воды по масляной поверхности[68]. Памятники павшего режима заметны в городе более, чем другие, нейтральные памятники плюсквамперфекта – королей, генералов или поэтов. Их покрывают граффити, их изучают антропологи и искусствоведы, и они, если попадаются под руку, могут быть сброшены с пьедестала. Чужие памятники являются видимыми в первую очередь благодаря медийному интересу к их разрушению. В хрониках на YouTube свержение памятника прошлого режима происходит снова и снова: так из нейтрального материального объекта он превращается в постоянно присутствующую, вирулентную, хотя и виртуальную, реальность постсоциалистического города. В этом смысле иконоборчество более действенно, чем иконопочитание, то есть возведение новых памятников.

В отличие от социалистического времени, память общества после крушения системы более не является навязанной, официальной и единой памятью народа. Она множественна и фрагментарна, состоит из памяти как немногих еще живущих свидетелей Великой Отечественной войны, так и ветеранов и очевидцев других войн – в Афганистане, на Балканах, в Чечне – что отменяет сингулярность той войны. Это память как диссидентов, так и партийных функционеров, как коренных жителей города, так и недавних приезжих, как этнического большинства, так и маргинальных групп. Каждая из этих памятей опирается на свои памятные места.

Роль и положение «чужих» памятников в городах после конца социализма зависят, как я показала, от того сегмента множественной памяти, в который этим монументам удается попасть или вписаться. Голова Маркса работы преуспевавшего (и не самого бесталанного) советского скульптора Льва Кербеля обслуживает память о ГДР, вызывая у части населения ностальгию. Ее гипертрофированный монументализм вызывает даже некую региональную гордость. Другой памятник того же скульптора оказался менее защищенным и, наоборот, включенным во владение городской субкультурной группы, которая использует крупный объект в новом контексте, что можно

объяснить лиминальным статусом монумента: берлинский Тельман установлен в 1986 году, то есть накануне крушения системы, и сейчас очутился между «модным» и «социалистическим» районами города.

Высотные дома в Бухаресте и в Риге выпали из актуального контекста современного города. Ни «маленький Париж» – Бухарест, ни представляющая себя как средневековый ганзейский центр Рига не стали искать место для советских высоток московского образца в своем имидже и скайлайне. Они оказались на обочине культурной памяти горожан. Это же произошло и с памятником советскому воину-освободителю в Трептов-парке. Патетические эстетика и семантика победителя, старшего брата и наставника не вписываются в современный дизайн памяти и оказываются невостребованными ни дидактически, ни туристически.

В иной контекст попал Дворец культуры и науки в Варшаве. Однозначно воспринимаемый как символ чужой власти, он все же обращается к памяти различных групп со своим посланием. Охранной грамотой является не только его статус памятника архитектуры – впрочем, иногда оспариваемый, – но и его легко прочитываемый в российском тексте «польский акцент». Возможным дополнительным гарантом успешного функционирования этого архитектурного сооружения как места памяти является постоянная актуализация проблематики насилия, разрушения и жертв. Эта тема оказывается лейтмотивом культурной памяти стран бывшего соцлагеря.

Многие исследователи культуры памяти постсоциалистического времени отмечают явное смещение фокуса внимания с памяти победителей на память жертв. Как считает российский историк Николай Копосов, холокост и ГУЛАГ стали символами памяти XX века. Но та история, которую они воплощают, – история преступлений. Одновременно с подъемом исторической памяти он наблюдает «криминализацию» и «виктимизацию» прошлого, которые являются важной матрицей современного понимания истории[69].

Это в первую очередь касается болезненной исторической памяти стран Восточной Европы, которые позиционируют себя как жертвы обоих тоталитарных режимов – и нацистского, и советского. Милан Кундера когда-то называл страны Восточной или, как он писал, Центральной Европы «маленькой архиевропой» и *Occident kidnappé* и говорил об общей для этого исторического региона памяти[70]. После развала соцлагеря общей стала противоречивая память о недавнем прошлом, тот жертвенный эмоциональный настрой, в духе которого созданы музеи

оккупации во многих странах Восточной Европы. Именно об этом говорила на Лейпцигской книжной ярмарке литовская политическая деятельница Сандра Калниете, заклиная Европу не забывать об опыте жертв, принесенных малыми народами «Новой Европы». Но травматический опыт недавнего прошлого, как во времена воззвания Кундеры, так и сегодня, не стал частью общеевропейского мемориального дискурса.

Именно в этом противоречивом контексте следует понимать обращение с чужими памятниками в постсоциалистическом пространстве: это и форма протеста против гнета исторической памяти, и способ забвения.

# Чья память? Вильна – Вильно – Вильнюс в художественной фотографии 1910–1930-х годов

В книге «Улицы Вильны» польский поэт и эссеист Чеслав Милош описал Вильну как город, в котором всегда находилась работа для маляров: им постоянно приходилось перекрашивать названия улиц – то польских, то немецких, то на идиш. А население было занято переоформлением паспортов. Город этот напоминал (и по-прежнему напоминает) старинный палимпсест, то есть манускрипт, время от времени переписываемый заново[71]. Редко новая надпись спокойно уживается рядом со старой. Это был «город спутанных, перекрывающих один другой пластов»[72]. По Милошу, представители разных этносов и конфессий жили в этом городе рядом друг с другом, но «как на разных планетах»[73].

Не много существует городов, чьи названия и история настолько переменчивы. Вильна была столицей Великого княжества Литовского в составе Польско-Литовского королевства. Вильно входило в состав Российской империи, пока в результате Первой мировой войны не стало опять Вильной во Второй Польской республике. После Второй мировой войны город стал называться Вильнюс. В промежутке – во время Первой и Второй мировых войн – немецкая оккупация. До истребления еврейского населения Вильне (еврейское название города) был «литовским Иерусалимом», одним из центров религиозной и сакральной идишистской культуры.

Все воспоминания о «своем» городе имеют право на субъективность. Это касается даже интерпретации таких явлений, как архитектура. Она имеет в такой перцепции собственное «лицо». Так, художник Герман Штрук и писатель Арнольд Цвейг в своей книге «Еврейский лик» (1922) запечатлели «еврейский облик» города. В поисках истоков восточноевропейского еврейства они находили физиогномическое сходство кривых старинных улочек и покосившихся домов с их еврейскими жителями[74].

При этом физиономия зависела от национальной оптики. «Польское Вильно» (Le Wilno polonais) – так назывался альбом фотографий, изданный вильнюсским фотографом Яном Булгаком в то же время, что и книга Штрука и Цвейга[75]. В нем частично воспроизведены те же мотивы.

В литературном портрете, который создали Чеслав Милош и

Томас Венцлова (их диалог опубликован в том же сборнике), образ города определяется триумфальной барочной архитектурой. Для Венцловы вильнюсское барокко имело символический смысл. Это триумф цивилизации над советским бескультурьем. «Архитектура довольно рано начала восприниматься как знак… Это было возвышенное прошлое внутри странного и бесформенного настоящего»[76]. Для Венцловы, как и для Милоша, город имел европейское, то есть литовское или же польское, лицо.

Ил. 20. Обложка книги Wilna. Eine vergessene Kunststätte (Wilna, 1917)

Ил. 21. Интерьер Доминиканской церкви. Фото: Ян Булгак. Из книги Eine vergessene Kunststätte (Wilna, 1917)

Ил. 22. Дом с польским аттиком. Фото: Ян Булгак. Из книги Eine vergessene Kunststätte (Wilna, 1917)

Город, воспринимаемый таким образом, в то же время реальный и иллюзорный. Такими же качествами – воспроизведения реальности и ее преображения – обладает фотография. По мнению Ролана Барта, она является «странным медиумом, лишь касающимся реальности» (medium bizarre, frotté de réel). Объектив фотоаппарата передает предметы «объективно», но в то же время фрагментирует и искажает их[77].

На примере фотографий Вильны Яна Булгака и Моше Воробейчика я постараюсь показать, как это происходило. Мои источники – фотоальбомы города, напечатанные типографски, и фотографии, хранящиеся в частных и публичных архивах.

Речь пойдет о двойном механизме сохранения и искажения памяти средствами фотографии.

## Польская Вильна в немецком путеводителе

Вскоре после немецкой оккупации города во время Первой мировой войны началось искусствоведческое обследование памятников[78]. Одно из них – книга «Вильна. Забытый художественный памятник» (Wilna. Eine vergessene Kunststätte). Как и другие «солдатские путеводители», эта книга была напечатана в армейской типографии Десятой армии Восточного фронта. Книга снабжена иллюстрациями и планом и посвящена «Завоевателю Вильны генералу Эйххорну»[79] (*ил. 20*).

Ил. 23. Польская усадьба. Фото: Ян Булгак. Из книги Eine vergessene Kunststätte (Wilna, 1917)

Ил. 24. Руины дворца Радзивиллов. Фото: Ян Булгак. Из книги Eine vergessene Kunststätte (Wilna, 1917)

Издание представляет собой по-немецки скрупулезное описание тех следов, которые оставили в этом городе различные народы и режимы. Германским культурным наследием считается магдебургское право или северогерманская кирпичная готика. Немецкий глаз раздражает отсутствие порядка и чистоты. За это, а также за общий хаотичный вид города несут ответственность «русские»[80]. Они же всячески мешают проявлению «европейского характера» города. Польское барокко хотя и заметно в городском пространстве, но заслонило собой немецкую готику. А еврейский квартал, отделенный от остальной части города, запутан и отличается «восточным» характером. Все эти рассуждения снабжены иллюстрациями, многие из которых – фотографии Яна Булгака. Большинство мотивов, таких как «Остра Брама» или «Интерьер Доминиканской церкви», ранее публиковались в виде открыток (*ил. 21*). Другие были, по всей вероятности, сняты для путеводителя.

«Дом с польским аттиком» (*ил. 22*) или «Небольшая польская усадьба» (*ил. 23*) показывают не выдающиеся памятники архитектуры, а памятные места польской национальной

культуры. Надписи на различных языках могли бы послужить иллюстрациями к книге Милоша. Даже руины дворца Радзивиллов (Литовская династия) «в теперешнем состоянии разрухи» (*шл. 24*) относятся к мотивам из польского репертуара.

Ил. 25. Еврейская улица. Фото: Ян Булгак. Из книги Eine vergessene Kunststätte (Wilna, 1917)

Памятник другой истории – «Храм Муравьева» (*шл. 25*). Возведение памятника Михаилу Муравьеву-Виленскому, усмирителю Польского восстания 1863 года и губернатору Северо-Западного края, а также царице Екатерине II (оба – работы Марка Антокольского, уроженца Вильны) сопровождались протестами польского населения города. Их «свержение» после отступления русских войск было отмечено современниками как символический акт освобождения.

## Fotografia ojczysty

Ян Булгак (1876–1951) родился в городке Новогрудек (теперь Белоруссия). В 1912 году он открыл свое фотоателье в Вильнюсе. До этого учился в Дрездене у фотографа Хуго Эрфурта, известного мастера портретной фотографии. Вильна и до Булгака была известна как центр фотографии: там работали такие фотографы, как Станислав Филиберт Флёри, братья Чиж, Ян Куруши-Воробьев[81]. Вскоре Булгак стал заниматься созданием городского фотоархива. После открытия польского университета Стефана Батория, где в 1919 году художник Фердинанд Рущиц создал факультет изящных искусств[82], Ян Булгак руководил там мастерской фотографии[83] – единственным в своем роде университетским учебным заведением в Европе. Его собственный проект заключался в документации памятников польской культуры, или, как он называл это, «мартирологии нации»[84].

Первым результатом этого устремления был альбом с

фотографиями Булгака «Вильно и Виленский край» (Wilna i ziemia Wileńska), изданный Рущицем в 1931 году[85]. Центральное место в нем занимает глава Второй Польской республики маршал Юзеф Пилсудский. Пилсудский был родом из Виленской губернии и провел свое детство и юность в Вильне, тогда входившей в состав Российской империи. Задача книги – апология города, особенно в соперничестве с Варшавой, с опорой на свидетельства многовековой истории и современности. Художников Фердинанда Рущица и Людомира Слендзинского, а также искусствоведа Станислава Лоренца (который затем стал руководить отделением охраны памятников в варшавском Министерстве культуры и искусства) называли «апостолами здешности» (apostoly tutejosci) [86]. Лоренц организовал радиопередачи о вильнюсских памятниках, Рущиц создал эскизы оформления ратуши, городского герба и почтовых марок с государственной и городской символикой. Булгак написал в этой книге главу о природе, иллюстрированную фотографиями, в которых он стремился подчеркнуть единство ландшафта, города и его жителей.

Из этого патриотического настроя возникла концепция *Fotografia ojczysty* («фотография родины»), которую Булгак представлял до Второй мировой войны. Книга под таким названием вышла в 1951 году во Вроцлаве[87].

Если в период между войнами этим понятием он определял культурный ландшафт Вильны и окрестностей (включая теперешнюю Белоруссию), то после Второй мировой войны и потери Вильны для Польши эта идея распространилась на всю Польшу и преобразовалась в идею «польскости»[88]. При этом он опирался на немецкую традицию *Heimatfotografie*, которая, по его мнению, должна была бы, как это было в Вильне, преподаваться в университете[89]. В последние годы жизни он стремился создать «правдивый и прекрасный образ Родины». Эта концепция была сродни формальным основам соцреализма.

## Моше Воробейчик – Мой Вер – Моше Равив

На факультете изобразительных искусств Вильнюсского университета, в классе живописи Людомира Слендзинского, учился в начале 1920-х годов молодой уроженец Вильны Моше Воробейчик (1904–1995). В 1927-м он перебрался в Баухаус в Дессау.

Из любительских снимков, сделанных «лейкой» в Вильне во время пасхальных каникул 1929 года, возникла фотокнига «Еврейская улица в Вильне» (Jewish Lane in Wilna / Ein Ghetto in

Osten. Wilna, 1931). Она был издана в издательстве «Орелль Фюссли» в Лейпциге и Цюрихе на четырех языках: идиш, иврите, английском и немецком.

Булгак и Воробейчик по-разному воспроизводили на своих фотографиях памятные места родного города. И сами эти фотографии стали культовыми объектами, или *lieux de mémoire*, по выражению Пьера Нора.

Оба мастера относились к фотографии как к искусству. Булгак создал термин *фотографика* (буквально *фото* плюс *графика*). Стилистически его фотография относилась к пикториализму XIX – начала XX века, то есть он использовал изобразительные и технические приемы, сближающие фотографию с изобразительным искусством. Воробейчик представлял тот тип экспериментальной фотографии, который возник в Баухаусе. Возможно, еврейский Вильнюс Воробейчика был ответом на польский взгляд Булгака.

Странно, что их никогда не рассматривали вместе, будто они жили на разных планетах.

Ян Булгак, родившийся в Новогрудском уезде Минской губернии, провел большую часть жизни в Вильне, пережив там и советскую, и немецкую оккупацию. В 1945 году он бежал. Все его негативы, подаренные городу, погибли в пожаре. Оставшуюся часть жизни он прожил в Варшаве.

Моше Воробейчик многократно менял города, страны и даже свое имя[90]. В 1927–1928 годах он прошел в Баухаусе вводный курс у Йозефа Альберса, посещал курсы Кандинского и Клее, кроме того – курс фресковой живописи у Хиннерка Шепера[91]. Но в 1929 году он переселился в Париж, где поступил в École Technique de Photographie et de Cinématographie (Техническую школу фотографии и кинематографии), в дополнение к чему посещал вечерние курсы живописи у Фернана Леже в Académie Moderne (Современной Академии)[92]. Воробейчик поддерживал многочисленные контакты с представителями художественной богемы. В их круг входили Мэн Рэй, Филипп Супо, Андре Мальро или Илья Эренбург, как и его сокурсники по Баухаусу. Учившаяся там фотограф Флоранс Анри также обосновалась в Париже. Воробейчик присоединился к международной группе художников, которые создали École de Paris (Парижскую школу)[93], и, среди прочего, участвовал с несколькими живописными работами в организованной Блезом Сандраром выставке «Еврейские художники из Литвы в Париже 1930-х годов»[94]. В то же время он работал на договорной основе фотокорреспондентом для парижского агентства Photo-Globe и газеты *France soir*. Его фоторепортажи из Польши, Испании и Палестины были

опубликованы в журналах *Vu, Art et métiers graphiques, Esprit, Varietés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain, Esprit Nouveau*. В 1933 году в Galerie d'Art Contemporain (Галерея современного искусства) на бульваре Распай была выставлена его фотоинсталляция. В Париже он принял псевдоним Мой Вер, под которым вышла его книга «Париж – 80 фотографий».

Будучи убежденным сионистом, Воробейчик – Мой Вер переселился в 1934 году в Палестину. Там начиная с 50-х годов он жил в колонии художников Цфат и занимался преимущественно живописью. Своей фамилии, звучавшей по-русски (Воробейчик, то есть *маленький воробей*), он придал древнееврейское звучание, превратив ее в Равив. Он стремился познакомиться с еврейской символической и религиозной традицией, используя формальные средства Баухауса. В камере-обскуре, оборудованной в его студии в Цфате, он по-прежнему предавался алхимии фотопроизводства. Воробейчик умер в преклонном возрасте в январе 1995 года.

## Еврейский Вильне

Фотографии Вильны Моше Воробейчика демонстрировались на выставке, сопровождавшей сионистский конгресс в Цюрихе в 1929 году. Художественный критик Эмиль Шефер предложил художнику сделать из них фотокнигу (Schaubuch) для серии, которую он выпускал в издательстве «Орелль Фюссли»[95]. Публикации на разных языках и резонанс в Америке свидетельствовали о больших ожиданиях, связанных с этой книгой. Тираж в 12 500 экземпляров был распродан очень скоро.

В предисловии к фотографическому альбому Воробейчика 1931 года известный еврейский писатель Залман Шнеур писал:

> Город Вильна обрел теперь… своего истолкователя. Этот автор сумел обойти традиционно-шаблонное, преодолеть сентиментальное, свойственное видам синагог и старых кладбищ. Он устремлял взгляд на саму жизнь, на то, как она пульсирует здесь же, на месте. <…> Здесь видно восприятие как живого, так и неорганического, зданий и людей. Перемешивается старинное и современное, торжественное и повседневное. <…> Так и выросла эта книга: память о Еврейской улице, музей в миниатюре, полный дрожащих теней и радостей прошлого[96].

В своей рецензии на книгу, опубликованной в американской

еврейской газете *Jewish Daily Forward*, Макс Вайнрайх резко атаковал точку зрения Шнеура[97]. Выдвинутая Шнеуром «формула еврейской Вильны» как раз и символизирует то шаблонное и сентиментальное, против чего он борется. Более того, писатель, по словам Вайнрайха, пытается представить еврейскую жизнь как крепость, отгороженную от внешнего мира. Из чередования света и тени, наполняющих книгу, Шнеур выбирает теневую сторону: в тени, в промежутке между днем и ночью, евреи выползают из своих убежищ, чтобы пожить своей жизнью, заработать хоть сколько-то деньжонок, чтобы поженить своих детей.

Вайнрайх вовсе не мог согласиться с этой точкой зрения. Прошли времена, когда родители знакомили своих детей. Теперь молодые люди женились сами, не спрашивая родителей. Евреи больше не хотят скрываться в темноте, напротив, им хотелось бы получить шанс выйти из своих темных пещер на солнечный свет.

> Мы создали здесь синагоги и библиотеки с их многочисленными фолиантами. Дайте же нам теперь доступ к сокровищам всего мира! Это послание, которое адресовали мне фотографии Воробейчика[98].

Как в предисловии, так и в рецензии подчеркивались значение и качество фотографий Вильны, сделанных Воробейчиком, но интерпретации, предложенные обоими авторами, были различны. В то время как для Шнеура книга являла квинтэссенцию еврейской жизни в Вильне, но в то же время представляла собой и своего рода музей прошлого, Вайнрайх попытался увидеть в этом путь в будущее. Вильна была, с его точки зрения, лучше всего пригодна для того, чтобы служить мостом между прошлым и будущим, ведь сам он был одним из основателей и руководителем Yidisher Visnshaftlekher Institut (YIVO) (Еврейского научного института), который работал с 1925 по 1939 год в польской Вильне. Тем самым Вайнрайх категорически указал – особенно по отношению к американским донаторам YIVO – на Вильну как на место новой еврейской культуры, его представление не было окрашено ностальгией по традиционной еврейской жизни. Хотя старые камни и здания и напоминали о тысячелетней традиции еврейского народа, но на них следует строить, чтобы создать новую культуру[99].

Правда, Вайнрайх сожалел о том, что Воробейчик не обратил внимание на многое из того, что для него теперь уже было частью реальности Вильны. Он спрашивал несколько наивно: «Почему не были показаны атлетические упражнения футбольной команды или восторженные лица взрослых, если их команда забивает

гол?» Другими мотивами могли бы быть, например, демонстрация еврейских трудящихся, бойскаутов или здание политехникума[100].

Такие отклики, которые вызвала эта книга у двух знаменитых читателей, указывают на различные когнитивные карты города. Совершенно разные коннотации и памятные места существовали не только для его многонационального населения (вспомним, *что* Милош говорил о городе «запутавшихся, перекрывающих друг друга зон»), сам еврейский город казался очень неоднородным. Престиж Вильны как «литовского Иерусалима», с одной стороны, и как центра светской культуры и политических идеологий – с другой, вызывал противоречивые ассоциации. В результате основания YIVO Вильна стала центром идишистской утопии «социального инжиниринга» «нового еврея».

Картина Вильны, которую дает Воробейчик, относится, несомненно, к традиционным формам и памятным местам еврейской жизни, к «гетто на Востоке», где каждый камень и каждое здание имеют собственную историю и связаны с прошлым. Вполне допустимо, что портрет «еврейского» города был задуман как своего рода ответ на фотографии «польской» Вильны, сделанные Яном Булгаком. Вместе с тем 65 фотоколлажей Воробейчика – это не просто документы прошлого, к которым их очень часто сводят. В своей композиции и подборе в книге они представляют общую концепцию, которая была в своем роде абсолютно новаторской.

> Совершенно необычная книга, которая наглядно представила архаические формы жизни еврейской общины в Вильне в фотографиях, с точки зрения формальных озарений превосходившая все, что до сих пор видели на рынке фотоальбомов, —

так писал Герберт Молдерингс, историк фотографии, представлявший немецким читателям Моше Равива-Воробейчика, известного среди специалистов и как Мой Вер[101].

Именно это бросавшееся в глаза расхождение между выбором мотива – еврейской жизнью в ее традиционной форме – и «модерновостью» художественного решения вызвало дискуссии и, вероятно, обеспечило успех книги.

## О книге и о фотографе

Открытая процитированным выше предисловием писателя Залмана Шнеура, книга (*ил. 26*) состоит преимущественно из

фотографий, снабженных только краткими подписями. При этом речь идет о фотоколлажах и фотомонтажах, в каждом случае – двух или четырех на развороте.

Ил. 26. Обложка книги Ein Ghetto im Osten – Wilna (Zürich – Leipzig, 1931)

Ил. 27. Разворот из книги Ein Ghetto im Osten – Wilna: «Человек и его физическое пространство»

Ил. 28. Страница из книги Ein Ghetto im Osten – Wilna: «Красивы эти улицы»

Он вырезал острыми ножницами квадраты и круги,

> строго ограниченные и тем более содержательные, наполненные содержанием Еврейской улицы, —

пишет Шнеур[102]. Многие фотографии размещены по диагонали, что придает им динамическое напряжение. Фрагменты противопоставляются цельным снимкам, портреты – архитектурным сюжетам. Каждый разворот представляет собой продуманную тему, мотивы группируются в тематические комплексы. Важный сюжет – это человек в связи с архитектурой, в своей сфере жизни (*ил. 27*). Тем самым картина города, пробужденная Воробейчиком, принципиально отличается от архитектурных фотографий Яна Булгака, в работах которого архитектура Вильны предстает в своем чистом образе и большей частью без людей. Архитектурные детали в книге Воробейчика представлены точно так же «физиогномически», как и люди. Вырезанные части составляются в общую картину; оттиски негативов, наложенных друг на друга, дают хрупкую картину парящей реальности, что в свою очередь устраняется резко сфотографированными фрагментами распадавшейся каменной стены или мостовой. Приближение и дистанция, индивидуальное и умноженное контрастно противостоят друг другу, как и отдельные и двойные фигуры.

Важная тема – это мотив дороги, улица в игре света и тени, в контрасте фактуры камня и эфемерного виде́ния (*ил. 28*). Как заметили и Шнеур, и Вайнрайх, свет и тень являются лейтмотивами книги. Но это же – один из главных мотивов интерьерных снимков Яна Булгака, сделанных совсем в другом эстетическом ключе. У Воробейчика лучи света, освещающие интерьеры библиотеки Страшуна или очерчивающие силуэты на улице, наполненной светом, по временам представляются мистическим посланием читателям. Иногда человек заменяется отсылками – шляпой, оставленной на столе для чтения. Мотивом является изъеденный временем угол стены или древнееврейская надпись в окне. Противопоставления – *тяжелый – легкий, закрытый – открытый, материальный – иллюзорный* – являются предшественниками позднейших эстетических решений в проекте *Ci-Contre*, над которым Воробейчик начал работать в то же время[103].

Старость и молодость в качестве одного из сюжетов книги показаны не контрастно, а как единое целое. Пример – портрет со старой женщиной и играющим ребенком. В выборе тем и мотивов узнается пример Германа Штрука[104]. Изоморфизм людей и сооружений в Вильне примерно десятью годами ранее произвел очень сильное впечатление на него и Арнольда Цвейга[105]. В то

же время благодаря устоявшимся мотивам, смещенным углам зрения и различным перспективам возникает эффект отчуждения, которое сразу же ставит под сомнение традиционное и шаблонное. Обычные сцены повседневной жизни начинают колебаться. Их реальность стирается, превращаясь в виде́ние. Фотомонтаж дополняется принципом коллажа, возникшим из опыта художника-графика. Из фотографий вырезаются, ретушируются и компонуются «квадраты и круги», чтобы быть сфотографированными еще раз. Благодаря многогранному взгляду возникает картина города, которая в одно и то же время кажется реальной и иллюзорной, близкой и удаленной.

Позже художник так вспоминал историю возникновения книги о Вильне:

> Дессау был городом рабби Мозеса Мендельсона. Однажды, когда я пришел в библиотеку при синагоге, которая достойна своего названия, мне пришли на ум те образы, что я оставил позади, покидая Вильну. Образ ученика, склонившегося над книгой в старом молитвенном доме, старик, играющий в переулке на скрипке, ребенок за игрой в классики. …Когда началась Пасха, я отправился в Вильну. Весна была солнечная, и я заставил камеру работать для меня[106].

Воробейчик сумел сохранить за годы, проведенные в Баухаусе, в международном художественном сообществе, не только внутреннюю связь с родным городом, но и самосознание еврейского художника. Признание в этом – его дипломная работа: мобиле, установленное между двумя зеркалами (фотография с отражением лица Воробейчика находится в архиве Рут и Майи Равив в Израиле[107]). Эта инсталляция включает в себя надписи на различных языках, в том числе и на древнееврейском, – метод, который играет определенную роль и в его фотоальбоме о Вильне. Фотографии Вильны возникли весной 1929 года, во время пасхальной поездки домой. Снимки были сделаны фотокамерой «лейка», которую художник купил на промежуточной остановке в Берлине.

«Спонтанный» характер фотографий Вильны[108], который часто провозглашал и сам художник, опровергается материалом из семейного архива. Помимо негативов и фотоотпечатков отдельных сюжетов, из которых впоследствии должны были возникнуть коллажи, сохранились и маленькие, выполненные сепией эскизы с размытыми контурами, на которых художник удерживает не только сюжеты, но и композицию: например, сюжет с часами можно увидеть на эскизе и фотоколлаже «Старая

синагога» (*ил. 29*). Следовательно, работа над фотокомпозициями сопровождалась эскизами. Это подтверждает продуманный характер фотомонтажей и фотоколлажей, для которых фотографии служили только исходным материалом. Следует подчеркнуть приоритет глаза художника-графика по сравнению с «фотоглазом», дающий себя знать и в позднейших работах Воробейчика. Его видение Вильны возникло прежде, чем он стал делать картины. Почему, однако, он избрал фотографию, а не живопись или графику, чтобы воплотить это видение в жизнь?

Ил. 29. Страница из книги Ein Ghetto im Osten – Wilna: «Старая синагога»

## Фотография и живопись

Моше Равив-Воробейчик, которого нередко ставят в один ряд с такими классиками современной фотографии, как Люсия Мохой, Умбо, Т. Люкс Фейнингер, Флоранс Анри, Жермена Круль или Герберт Байер, никогда не считал себя только фотографом. Говорят, Андре Мальро, увидев проекты для фотоальбома «Париж», сказал: «Месье, вам надо было бы стать живописцем!» На это Воробейчик ответил:

> Да я ведь и есть живописец. Игра поверхностей и их глубина в моих работах – результат первого года, проведенного мною в Баухаусе. Нюансы живописи я изучал у Пауля Клее; структуры и внутреннее движение – от Кандинского; свет в фотографиях – от Ласло Мохой-Надя. Все трое были моими учителями[109].

В вводный курс Йозефа Альберса входили, кроме того, овладение композицией, искусством полиграфического исполнения книги, монтажом, столярным ремеслом и графикой, а также созданием плакатов для кино и театра. Это было

многостороннее образование, позже пошедшее на пользу Равиву-Воробейчику.

Правда, во время его учебы в Баухаусе фотография еще не утвердилась как дисциплина[110]: Мохой-Надь преподавал в металлической мастерской, но, как говорят, его книга «Живопись, фотография, фильм» (1927)[111] оказала большое влияние и на Воробейчика, и на его однокурсников. Идеи фотографии как «формирования света» и «нового зрения» были тогда испробованы в любительских снимках студентов Баухауса скорее творчески и в игровой манере, нежели рассматривались в качестве самостоятельного предмета. Да и Т. Люкс Фейнингер, зарабатывавший в качестве фотографа, называл себя, подобно Воробейчику или Герберту Байеру, «художником, а не фотографом»[112].

Новых формальных решений в фотографии в 1920-е годы искали не только в Дессау, но точно так же в Берлине, в Москве или в Париже. В Баухаусе практиковался плодотворный обмен с русскими конструктивистами, среди которых были Лисицкий, Родченко или Дзига Вертов. Но в первую очередь – Мохой-Надь. Его книга «Живопись, фотография, фильм» была издана на русском языке под названием «Живопись или фотография» и читалась в контексте полемики о сущности и правомерности художественной фотографии[113]. В этой книге он провозглашал смену живописи другими видами искусства, как то: фотографией и фильмом, в чем он следовал русским конструктивистам. Ссылаясь на белые картины Малевича, он даже говорил о «последнем упрощении картины – проекционном экране». Вместе с тем Мохой-Надь подчеркивал роль «фактуры», перенятую фотографией из опыта кубизма, а также «проблематику симультанного видения фильма», испробованную уже футуризмом, то есть указывал на влияние новой живописи на фотографию[114].

Воробейчик пережил в Баухаусе не только живой дух экспериментирования. В его время школа находилась в фазе, ориентированной на производство, которая наступила с приходом нового директора Ханнеса Майера (1928–1930). Конфликты между «художниками» (Кандинский и Клее) и «функционалистами» имели место и раньше, а с приглашением Мохой-Надя они усилились. Постоянные высказывания Воробейчика «Я художник», а также его повторные указания на Клее и Кандинского как на своих учителей (позже в воспоминаниях о Баухаусе он говорил: «Дух Клее, Кандинского, Мохой-Надя и других парил над школой и поддерживал жизнь во всем»[115]) следует понимать как признание и как попытку

сводить воедино выразительность тех вещей, которые более не обязательно образуют единство. Определенное разочарование развитием событий, имевших место в Баухаусе, также было, вероятно, причиной его переселения в Париж, где вещи казались еще более живыми, прежде всего в том, что касалось связи фотографии и живописи, и где не было необходимости подчиняться идеологии Баухауса. Книга о Вильне, в которой нашла выражение эта связь, именно в парижской художественной среде обрела свой окончательный вид.

Теоретические размышления Вальтера Беньямина о фотографии также возникли в рамках парижского дискурса. Вопрос Беньямина, изменился ли общий характер искусства в результате изобретения фотографии[116], касается не только «художественного произведения в эру его воспроизводимости», он относится и к доступу к фотографии как таковой, которая именно в 1920-е годы превращалась из средства документации в художественное средство. Это развитие, в котором колебание между документальным и ложно художественным характером, охарактеризованное Зигфридом Кракауэром как «демоническая двусмысленность»[117] и становившееся все очевиднее, в конце 1920-х годов сделалось предметом интенсивного теоретического и практического осмысления[118].

В особенности в фотомонтаже возник новый образ реальности, который в то же время должен был очаровать наблюдателя истинностью деталей и сбить с толку произвольностью композиции[119]. Франц Ро обнаружил в 1925 году в фотомонтаже с его связью модернистской абстракции живописи и крайнего реализма фотографического фрагмента знак нового тренда – «постэкспрессионизма»[120]. Благодаря этому калейдоскопическому способу множественного взгляда фотомонтажу удалось удовлетворять совершенно различным претензиям – от элитарного понимания искусства смешанных дадаистских композиций Ханны Хёх или Поля Ситроена до рекламных изображений новой массовой культуры и советских политических пропагандистских монтажей, создававшихся в 1930-е годы Эль Лисицким или Густавом Клуцисом[121].

Книга Воробейчика о Вильне – результат критического рассмотрения этих теоретических рефлексий и практического опыта. К экспериментам Баухауса восходят не только динамизация взгляда благодаря перемещенным углам зрения и диагоналям. Можно рассматривать и зрительное восприятие человека в гармонии с архитектурой как дальнейшее развитие любимой темы фотографий, которые делали любители в Баухаусе, – человек в своем архитектурном окружении. Там,

правда, фотографов вдохновляла архитектура Гропиуса, здесь, напротив, – извилистые переулки и застроенные дворы старого еврейского города: сфотографированный под косым углом архитектурный вид называется «Еврейская архитектура». Но и исследование фактуры и света, охват предмета в нескольких измерениях, пришедший из кубизма, футуристическое рассмотрение проблем движения и одновременности – все это концепции и решения, исходящие из синкретизма фотографического и живописного опыта и непосредственно связанные с нынешними дискуссиями о фотографии как о коммуникативном средстве. Отсюда и новаторское значение этих фотографий.

Книга о Вильне была, однако, не блестящим индивидуальным деянием, а частью большого проекта (трилогии «Вильна» – «Париж» – «Ci-Contre»)[122].

Почти одновременно с этой книгой возник и другой фотоальбом, «Paris – 80 Photographies» («Париж – 80 фотографий»), который Воробейчик опубликовал под псевдонимом Мой Вер. Если «Вильна» показывает жизнь в ее вечном, неизменном образе, то «Париж» являет собой картину современной жизни. Фабричные трубы, лица, колеса – это футуристический образ европейской столицы. На сей раз это не коллажи, а фотомонтажи и отпечатки наложенных друг на друга негативов (в соответствии с так называемым методом сэндвича), создающие подвижный, не статичный образ. В отличие от других фотографов Парижской школы, например Андре Кертеса, Брассая или Флоранс Анри, которые искали в Париже остановившееся время[123], Мой Вер видел изменения и преображения. Наряду с этим (как и в книге о Вильне) город воспринимается вместе с людьми и посредством людей: на нескольких фотографиях город открывается сквозь прозрачные человеческие фигуры.

Как и книга о Вильне, «Париж» – фотографический альбом. Предисловие к нему написал Фернан Леже, учитель художника. В этом знаменательном тексте Леже обращается к фотографии как к коммуникативному средству, которое, на его взгляд, переживает переход от документации и чисто иллюстративной функции к «очень интересным пластическим открытиям». В качестве протагонистов этого движения он называет Мохой-Надя и Лисицкого, относя к их числу также художника Мой Вера.

Для Леже, вдохновленного фотомонтажами Мой Вера, фотография стоит ближе к формальным принципам живописи, нежели к формальным принципам фильма или литературы, хотя он и должен признать, что кино открыло фотографии много путей. Главным принципом фотографии и живописи является

композиция. Как и живопись, фотография ищет *la durée, продолжительности* (фр.), и стремится к определенному «пластическому порядку», причем часто наталкивается на свои границы.

[В фотографии] необходимо искать композицию и стабильное равновесие. Фотограф создает произведение, которое можно вставить в рамку и повесить на стену. Он не имеет права «брать взаймы» у кино или литературы[124].

Шнеур в своем предисловии к книге о Вильне, как и Леже, указывает на самое важное в фотоколлажах – на композицию.

Рука мастера устранила то хрупкое, сухое, что обычно свойственно фотографическому изображению. То, чем режиссура является для драмы, эти фотокомпозиции стали для Еврейского квартала[125].

Книга о Вильне ищет в первую очередь *la durée*. Она содержит рукотворные композиции, не являющиеся документацией реальности, хотя они состоят из реальных элементов жизни. В результате фотомонтажа у этих фотографий отнимается их однозначность свидетельства, что явно ускользнуло от внимания Вайнрайха. Для Шнеура, напротив, важно в первую очередь художественное качество снимков и передаваемое ими послание, как он его понимал.

Шнеур, как и Воробейчик, имел прямое отношение к Вильне[126]. Когда создавалась книга, он, как и художник, жил в Париже. Вильна была и для него городом молодости, на который он хотел проецировать свои представления о мире, свои эмоции. Как и для других эмигрантов, в художественном воображении и Воробейчика, и Шнеура возник образ Вильны, какой она была «всегда», как видение остановившегося времени. Художник тщательно избегал (чего не хотел видеть Вайнрайх) почти всех свидетельств новизны. Лишь редко можно увидеть небольшие знаки этого: пластинку или фигуру медсестры в короткой юбке и белом кителе на заднем плане пейзажа. Напротив, он попытался символизировать город портретами «вечного еврея», например фигурой одинокого странника на пустынной улице, которая затем в нижней части изображения еще раз предстает совсем расплывчатой и почти иллюзорной, или лицом пожилого человека, с которого начинается и которым заканчивается книга. Из фасеток повседневных сцен, снимков улиц и задних дворов, а также традиционных памятных мест еврейской культуры вроде дома Виленского Гаона создается персонифицированный и очень личный портрет «еврейского облика» города. При этом подчеркивается фактура отмеченной временем, приходящей в упадок архитектуры, ветхой одежды и предметов домашнего

обихода. Но благодаря «композиции» через убожество просвечивает свет, духовное начало[127]. Детали реальной жизни, которые могут быть расколоты, умножены и, по всей видимости, произвольно соединены в композицию, представляют собой знак другого бытия – подобно тому, как обозначение «Литовский Иерусалим» заставляет подумать о настоящем Иерусалиме.

Благодаря призматическому характеру изображений и измененной перспективе Воробейчик достигал эффекта отчуждения, который подчеркивает его собственную отдаленность от сегодняшнего, современного города, который для него был и близок, и чужд в одно и то же время. Вильна больше не была для него современным, динамичным, реальным городом. Таким городом был Париж.

## Вильна как коллаж

Когда Альфред Дёблин посетил город в 1924 году во время своей поездки по Польше[128], он был очарован той новизной, которую обнаружил в Вильне, в отличие от других очагов еврейской жизни в Польше. Эта современность контрастировала, на его взгляд, с визуальным впечатлением от маленького восточноевропейского провинциального города. Он открыл там и «иную породу евреев», чем в Варшаве. Дёблина привели в восторг свободная, открытая и общительная молодежь, современная еврейская школьная система, нараставшее движение секуляризировавшегося еврейства. Это был город, который Вайнрайх хотел видеть в картинах Воробейчика.

Так не нашла ли эта современность адекватного выражения в еврейском искусстве?

Город со своими многочисленными театрами, кинотеатрами, выставками и художественными союзами обладал всем, что мог предложить крупный современный город[129]. С Фердинандом Рущицем во главе нового факультета изящных искусств университета, Яном Булгаком в качестве председателя Виленского (а с 1927 года – и Всепольского) фотоклуба или Людомиром Слендзинским как президентом Виленского общества представителей изобразительных искусств этот город имел весьма серьезное значение для польской художественной сцены. В 1923 году виленский кинотеатр «Крузо» стал местом проведения «Выставки нового искусства». Она была важным этапом в развитии транснационального европейского модерна[130]. Один из организаторов выставки, Витаутас Карюкстис, впоследствии жил в городе.

Милош писал о Вильне как о «запутавшихся, перекрывающих

друг друга зонах». Сам город был подобен коллажу, в котором различные слои населения мало контактировали и едва ли интересовались друг другом.

Осталось ли еврейское искусство незатронутым новыми тенденциями? Времена, когда Вильна была для еврейских художников еще и важным учебным центром, давно прошли.

В первое десятилетие XX столетия из Виленской школы искусств вышли известные художники – Кикоин, Кремень или Сутин, которые, как позже и Воробейчик, принадлежали к École de Paris (Парижской школе)[131]. Следовало бы еще рассмотреть вопрос, поддерживали ли они и в какой степени связь со своей родиной.

В контексте движения *zamler* – *«коллекционеров»* (идиш) – интерес YIVO к искусству ограничивался скорее собиранием еврейских артефактов, нежели часто сложными и дискуссионными вопросами национального (и транснационального) современного искусства, с которыми еврейские художники сталкивались в это время. После того как в 1935 году, во время десятилетнего юбилея YIVO, Марк Шагал призвал к созданию музея искусств, развернулась оживленная собирательская деятельность. Музей с издававшимися им *Heftn far yidisher kunst* – *«Тетрадями по еврейскому искусству»* (идиш) – должен был стать центром еврейского искусства[132]. Теперь невозможно сказать, смог ли бы действительно развиться из него живой центр.

Но впечатление провинциальности, которое осталось, например, у современницы Люси Давидович от выставки еврейских художников в Вильне, – смешение из Кете Кольвиц и социалистического реализма – вероятно, более или менее соответствовало художественной действительности. Это впечатление возникает и от художественного портрета группировки Yung Vilné – «Молодая Вильна» (идиш).

Сам город вызывал у художников восхищение, от которого было сложно избавиться. Живописные уголки и выразительность Еврейского квартала были и остались главной темой виленских ведутов. Выставка еврейских живописцев 1927 года «От двора Шуль до Переулка стекольщиков» была первым представительным показом современной художественной сцены. Для самих художников она представлялась целой вселенной. Противостояние традиции и современности можно было обнаружить и в оформлении первого издания альманаха Yung Vilné: на фронтисписе арка ворот еврейского города была объединена с (воображаемыми) фабричными трубами – символами времени, и они уживались рядом с трудом[133].

Отсутствовали также, как кажется, контакты с другими центрами еврейской культуры в Польше – Лодзью или Варшавой – и прежде всего с литовским современным искусством, центр которого находился в тогдашней столице Литвы Каунасе[134]. На этом фоне работы Воробейчика вновь представляются очень новаторскими. В собрании Рут и Майи Равив находился эскиз фрески для здания YIVO. Будь этот проект реализован, он изменил бы картину виленского еврейского искусства.

Светящаяся надпись на заднем плане с набранным латиницей названием института частично перекрывается установленными по диагонали фотографиями рукописей, писем, опросных листов и объявлений о выставках. Тем самым наглядно показывается *zamln, «собирание»* (идиш), в качестве главной задачи YIVO. В середине, также по диагонали, находится большая триумфальная арка, известная по титульным листам древнееврейских печатных материалов и рукописей. Мотив ворот, как показала в своих исследованиях Рахель Вишницер, издательница берлинского еврейского художественного журнала «Мильгройм», – важный элемент еврейского искусства. Этот сюжет Вишницер прослеживала от каменных скрижалей Моисея до искусства оформления книги и архитектуры и интерпретировала его как символ «целостности» еврейской культуры[135]. В то же время этот сюжет означал связь между прошлым и будущим, мостик к другим культурам. Как мост Макс Вайнрайх охарактеризовал миссию YIVO в Вильне. Мотив ворот стал символом еврейской Вильны и был одним из главных сюжетов книги Воробейчика о родном городе.

О другом взгляде Воробейчика на Вильну свидетельствуют и хранившиеся в тель-авивском архиве маленькие фотографии с архитектурными сюжетами, например снимки здания YIVO и театральных афиш на разных языках: идиш, русском, румынском или украинском, – книг и книжных шкафов, рукописей и опросных листов, которые, вероятно, должны были служить как образцы для запланированного, но не созданного фотоколлажа о современной жизни в Вильне. Воробейчик показывал свои живописные работы на выставке в Вильне в 1929 году[136].

И Воробейчик, и Булгак при всей несхожести их формальных приемов (один – авангардист, другой – традиционалист и представитель пикториализма) стремились поймать и запечатлеть архетипические, физиогномические черты, характерные для «еврейского» и «польского» города. Оба мастера старались не показывать следы современности. И для Воробейчика, и для Булгака Вильна существовала как нечто непреходящее. Время остановилось.

Технические и объектные подходы обоих художников фотографии восходят к немецкой фотографической традиции, хотя они интересовались и французской фотографией. Новое видение Баухауса узнается у Воробейчика в динамической композиции, использовании диагоналей, но также и в восприятии человека в единстве с архитектурой. Интерес к фактуре и свету, кубистическое ощупывание предмета с разных сторон, передача симультанного движения – это из современных течений в живописи: футуризма, кубизма. Все эти возможности широко обсуждались в специальной прессе (в СССР журналы «Кино-фот», «ЛЕФ») в связи с фотографией как видом искусства, а не документальным свидетельством.

Благодаря неожиданным ракурсам в фото Воробейчика возникает эффект остранения, который заставляет иначе взглянуть на традицию. Но по сравнению с Булгаком его взгляд на город имеет эксклюзивный характер. Мир Воробейчика заключен в еврейском универсуме. А для Булгака еврейский квартал, который он тоже фотографировал, интегрируется в единый образ «фотографии отчизны», столь же значительный, как и другие городские ведуты и ландшафты. В этом гармоничном видении есть отсылки к многонациональной имперской традиции Золотого века польской культуры – Польско-Литовского королевства династии Ягеллонов – идеи, культивировавшейся в культуре Второй Польской республики. Эта утопия оказалась разрушена антисемитизмом, начавшим усиливаться в польском обществе в 1930-е годы.

После войны для обоих художников Вильно – Вильна – Вильнюс стал прошлым, засыпанным лавой, как Помпеи, по меланхолическому замечанию Милоша. Последняя попытка – послевоенный фотопроект Воробейчика «Полин» с крупноформатными фотографиями Вильны, Лодзи, Варшавы, сделанными в 1920-е годы[137]. Эта книга – в цветах польского флага, с кровавым титулом на белом фоне – была задумана фотографом как реквием по восточноевропейскому еврейству. Но и фотографии разрушенного немцами гетто в Варшаве, сделанные Булгаком, служат при всей их технической точности и монументальном размахе одновременно документальным свидетельством преступлений нацизма и памятником исчезнувшей цивилизации, в которой оба фотографа были укоренены.

# Русская церковь в Лейпциге и ее место в городской среде

> Сейчас, после завершения строительства, церковь производит великолепное впечатление, особенно при ярком солнце. Все, с кем я о ней говорил, восхищаются этой постройкой. Во всяком случае, эта церковь – украшение нового квартала, —

писал Фридрих Вильгельм Додель (1861–1933), лейпцигский торговец пушниной и член Комитета по строительству храма-памятника Русской Славы в Лейпциге, в письме автору проекта, петербургскому архитектору Владимиру Покровскому в сентябре 1913 года[138].

Лейпцигский храм в память святителя Алексия, посвященный павшим в Битве народов, с его возносящимся ввысь шатром, белоснежными стенами и сияющим золотом декором, стал неотъемлемой частью городского ландшафта. С его возведением на улице Виндмюленвег (сегодня – Филипп-Розенталь-штрассе), чуть в стороне от новой, проложенной к 100-летней годовщине Битвы народов улицы 18 Октября (решающий день битвы), возникла важная вертикаль в городской среде. Спустя несколько лет в этом квартале была построена Немецкая национальная библиотека (Deutsche Bücherei), важнейшее хранилище немецкоязычной литературы. Торжественная литургия состоялась в храме 18 октября 1913 года, сразу после открытия другого памятника – Памятника Битве народов, – в присутствии немецкого кайзера Вильгельма II, короля Саксонии Фридриха Августа III, австрийского престолонаследника, кронпринца Франца Фердинанда и представителя российского императора, великого князя Кирилла Владимировича.

Мемориальный характер храма, его вписанность в городскую структуру, а также его «эстетически удовлетворительный и на удивление красивый облик» получили положительную оценку в лейпцигской прессе[139].

Двойной юбилей – двухсотлетие Битвы народов и столетие храма-памятника – стал поводом для нового осмысления роли и места этого памятника, а также истории его строительства. С этой целью настоятелем храма протоиереем Алексеем Томюком и мной была организована конференция, на которую мы пригласили историков архитектуры, теологов и историков из Германии и России[140]. Благодаря любезности отца Алексея

удалось получить доступ к архивным материалам, хранящимся в храме. И, наконец, в Государственном музее архитектуры им. А. В. Щусева обнаружились рисунки архитектора В. Покровского к проекту лейпцигской церкви[141]. В городских архивах Лейпцига – в строительном управлении и в архиве города – хранятся важные документы, освещающие различные этапы строительства храма[142]. Собрав воедино все эти источники, удалось получить более полное представление об истории русского храма-памятника. А история эта весьма примечательная.

Прежде всего следует сказать, что лейпцигский памятник – выдающееся сооружение стиля модерн, сохранившееся в первозданном виде, практически без дополнений и искажений. Автор проекта – в свое время очень известный, а потом почти забытый архитектор Владимир Александрович Покровский (1871–1931)[143].

Среди его осуществленных проектов в неорусском стиле – как церковные постройки, например храм Петра и Павла на Пороховых заводах в Шлиссельбурге (1906–1907) и Федоровский собор в Царском Селе (1910), так и светские, такие как Ссудная касса в Москве (1913–1916) и Нижегородское отделение государственного банка (1911–1913).

В начале своей карьеры Владимир Покровский был помощником Леонтия Бенуа при строительстве храма Александра Невского в Варшаве (построен в 1894–1912 годах, в 1920-х разрушен). Его проект Военно-исторического музея в Петербурге (1907–1910) не был осуществлен. Судя по эскизам, хранящимся в музее архитектуры в Москве, это постройка в древнерусском стиле, напоминающая сказочный терем. Будь проект реализован, он стал бы заметным явлением российского историзма. Во всех проектах Покровского поражает его доскональное знание деталей древнерусской архитектуры.

Заказы царской семьи на строительство храмов в Царском Селе и в других значимых местах, участие Покровского в различных комитетах и советах и, конечно, предложение построить этот значительный для царской культурной политики памятник в Лейпциге свидетельствуют о том, как высоко ценили его талант и опыт. К тому же лейпцигский храм оказался последним заграничным проектом царской России, реализованным буквально накануне Первой мировой войны.

Покровский получил также почетные заказы на строительство павильона России на Выставке гигиены в Дрездене (1911) и павильона на Международной выставке печатного дела и графики в Лейпциге (1914). Его заслуги были оценены: от короля Саксонии он получил орден Альбрехта и должность почетного

профессора, а от царского правительства – назначение его «архитектором царского двора».

Суммируя сказанное: Владимир Покровский был ведущим архитектором неорусского стиля в русской архитектуре рубежа XIX–XX веков[144]. После Октябрьской революции Покровский не был востребован, как прежде, но пытался продолжать работать и преподавать. Известно о его планах архитектурного оформления Волховской ГЭС. Он погиб от голода во время ленинградской блокады.

В отличие от большинства российских проектов Покровского, русская церковь в Лейпциге сохранилась почти полностью, включая продуманный в малейших деталях самим архитектором декор. Строительными работами в Лейпциге руководила местная фирма «Вайденбах и Чаммер» (Weidenbach & Tschammer), но делала она это в тесном сотрудничестве с автором проекта и при его наблюдении. С этой фирмой Покровский работал и над сооружением российского павильона для Выставки гигиены в Дрездене. Благодаря сохранившимся документам все перипетии совместной работы, связанные с этим сотрудничеством, можно проследить в деталях.

Еще на этапе разработки проекта храм-памятник Русской Славы оказался в центре сложного конфликта исторических традиций России и Германии. Этот конфликт отразился и на процессе строительства, и на архитектурной форме храма, и на его убранстве. Вовлеченность в большую политику выводит храм-памятник за сугубо национальные пределы и заставляет рассмотреть его в более широком контексте.

Попав в буквальном смысле в переплет различных памятных дискурсов и современных геополитических интересов накануне Первой мировой войны, российский храм на немецкой земле стал не просто национально коннотированным памятным местом – *lieu de mémoire,* по определению Нора[145], а интересным объектом с точки зрения транснациональной исторической памяти. Этот подход обращает внимание на мнемонические процессы, вскрывающие сплетение культур[146]. Многослойность этого объекта выражается прежде всего в его визуальном решении, которое стоит проанализировать более внимательно.

Небольшая церковь, воплощающая российско-имперскую архитектурную традицию, расположена в центре немецкого города, особенностью которого была приверженность установленной со времен Средневековья традиции независимости и городского самоуправления. Десятилетия, предшествовавшие Первой мировой войне, были временем расцвета торговли и промышленности. Именно в этом городе общественная

организация Союз патриотов решила возвести монументальный Памятник Битве народов, с которым русскому храму пришлось вступить в сложный диалог.

## Проект храма и его воплощение

Храм во имя святителя Алексия, митрополита Московского, является одновременно и местом памяти павших русских солдат (*шл. 30*). Такое двойное предназначение – храма и мемориала – прочитывается в архитектурной форме и в декоративном оформлении.

Постройка имеет довольно редкую форму шатровых церквей древнерусского зодчества – по образцу (не в точности повторенному) московской церкви Вознесения в Коломенском (*шл. 31*). Здание состоит из двух частей. В широкой нижней части Покровский предполагал разместить музей и библиотеку. Прототипом послужил, по всей вероятности, Музей Отечественной войны 1812 года в Москве, открытый к столетию изгнания наполеоновских войск из России. Но позднее, с 1920-х годов, здесь разместился храм, посвященный св. Пантелеймону.

Ил. 30. Храм-памятник имени святителя Алексия, митрополита Московского. Фото 2014

Ил. 31. Храм Вознесения в Коломенском, 1528–1532. Фото:

Ил. 32. Русская церковь в Лейпциге. Фото: Эрнст Хениш, 1913. Городской архив Лейпцига

Лестница, ведущая к верхнему храму и к закрытой круговой галерее для пасхальных процессий, завершается широкой террасой. Галерею и лестницу торжественно фланкируют восемь стройных фонарей.

18 октября 1913 года на этой галерее, покрытой временным балдахином, стоял в ожидании высоких гостей протопресвитер Георгий Шавельский. Молебен состоялся сразу после торжественного открытия Памятника Битве народов. Протоиерей Шавельский был протопресвитером военно-морского духовенства царской армии, что приравнивалось к сану архиепископа и генерал-лейтенанта по военному ведомству. Он был направлен в Лейпциг, так как русский храм (*ил. 32*) находился в официальном подчинении российского Военного министерства. Гульбище храма служило ему отличным наблюдательным пунктом, с которого он обозревал вереницы людей, пришедших поглазеть на именитых гостей и на торжественное открытие двух памятников. Об этом позже.

Внизу, по обеим сторонам белокаменного резного портала (у входа в нижний храм), расположены две беломраморные плиты с выбитыми на них текстами, выполненными стилизованным «древнерусским» шрифтом, справа – по-русски, слева – по-немецки (*ил. 33, 34*):

> Памяти 22 000 русских воинов, павших под Лейпцигом за освобождение Германии. В Битве народов под Лейпцигом 4–7 октября 1813 года участвовало:
> 127 000 русских
> 89 000 австрийцев
> 72 000 пруссаков
> 18 000 шведов

В боях пало:
22 000 русских
16 000 пруссаков
12 000 австрийцев
300 шведов

Dem Gedenken der 22 000 russischen Krieger, gefallen für die Befreiung Deutschlands 1813 bei Leipzig. An der Völkerschlacht zu Leipzig vom 16–19 Oktober nahmen teil:
Russen 127 000
Oesterreicher 89 000
Preußen 72 000
Schweden 18 000
In diesen Schlachten fielen:
22 000 Russen
16 000 Preußen
12 000 Oesterreicher
300 Schweden

Эти плиты, как и все внутреннее убранство церкви, тоже выполнены по эскизам Покровского. В крытой сводчатой галерее у основания церкви установлены плиты с именами полков, участвовавших в сражении.

В отличие от австрийских памятников, установленных к годовщине Битвы народов, а также в отличие от лейпцигского памятника, храм-памятник Русской Славы посвящен не только российским воинам, но всем павшим в битве с наполеоновской армией, хотя участие русских и, соответственно, их потери были наиболее многочисленными, так как российские регулярные войска и нерегулярная казацкая и башкирская конницы были в составе всех армий, участвовавших в сражении: Богемской, Силезской, Северной и Российской резервной армии в Польше (под командованием генерала Л. Л. Беннингсена). Своего армейского соединения у России не было. Таким образом, русский храм в Лейпциге является единственным памятником Битве народов, который хранит память не только о собственных павших, но и о воинах союзнических войск.

Ил. 33. Портал нижней церкви после реставрации, 2013. Фото: Райнер Крумрей

Ил. 34. Памятная доска с надписью на русском языке у портала нижней церкви, 2013. Фото: Райнер Крумрей

Еще один важный аспект меморизации битвы прочитывается в постановлении Государственной думы о финансовой поддержке этого проекта. Память о павших касается не только русских, но и «всех народов, живущих на территории Российской империи, принимавших участие в лейпцигской битве»[147]. Таким образом подчеркивался не только российский национальный, но и наднациональный характер имперской политики памяти.

На наружной стене есть еще один памятный знак – украшенная стилизованной оливковой ветвью простая бронзовая доска с надписью «Вечная слава героям, павшим в борьбе за свободу и независимость нашей родины. 1813–1945». Она была установлена в сентябре 1945 года по распоряжению коменданта города, генерал-майора Н. И. Труфанова.

С таким расширением историко-политического контекста Битвы народов до времени Второй мировой войны и с включением в общий мемориальный пантеон павших советских солдат произошло слияние памятных полей и исторических событий. Место религиозного культа превратилось, таким образом, в «Памятник славы русского оружия в гор. Лейпциге» –

под таким названием в 1949 году вышла брошюра на русском языке, посвященная храму-памятнику.

> Шло время, и вот мимо Священного места промаршировали в походе на Восток новые отряды разбойников. Слепо они прошли мимо Храма-памятника, не послужил он уроком для нового немецкого поколения. Земля великих предков вновь подверглась нападению и чудовищному разорению, наподобие Наполеоновского нашествия, со стороны неблагодарных сынов Германии… Храбрые русские воины, достойные сыны своих предков-героев, разбив врага на своей земле, пришли сюда вновь на эту неблагодарную немецкую землю.
>
> Первой заботой русских было привести в порядок Храм-памятник[148].

Неподалеку, на зеленой поляне, лежит большой валун, на котором тогда был укреплен приспущенный советский флаг. Таким образом, в период социализма не только храм, но все прилегающее к нему пространство стало местом экскурсионного паломничества, включенным в официальные путеводители. Официальные делегации возлагали венки в память о павших в двух войнах российских и советских солдатах.

Православная церковь, не вполне вписывающаяся в советскую идеологию, превратилась в «официальный» памятник славе русского оружия. В 1945 году храм перешел из юрисдикции Русской православной церкви за границей в ведение Московского патриархата. Таким образом, церкви удалось сохранить свой статус действующего православного храма. В 1994 году именно перед лейпцигским храмом проходил последний парад советских (российских) войск перед их выводом из Германии.

Ил. 35. Нижняя церковь-музей. Историческая фотография. Городской архив Лейпцига

Снаружи на центральной апсиде – мозаичная икона Господь Вседержитель, под ней – закладной камень. Он был вмурован во время торжественной церемонии 28 декабря 1912 года. Внизу, в крипте, находятся саркофаги с останками безымянного солдата и трех офицеров: подполковника Таврического гренадерского полка Андрея Юргенева, генерал-лейтенанта Ивана Шевича и генерал-майора князя Николая Кудашева. Их останки были перенесены со Старого и Нового Иоганновского кладбищ в крипту 16 октября 1913 года, то есть накануне освящения храма[149]. Центральный образ иконостаса – Сошествие во ад Иисуса Христа, мотив, соответствующий погребальному характеру крипты (*ил. 35*).

Через монументальный рельефный портал, над которым находится образ Нерукотворного Спаса, по главной лестнице попадаешь в основную церковь. Пространство храма кажется просторным благодаря большой высоте – 39 метров – и высокому шатровому своду с окнами. Эта высота подчеркивается пышным пятиярусным паникадилом с 68 чашами из желтоватой смальты. Иконостас, пожертвованный храму войском донских казаков, которое принимало участие в битве, был изготовлен по эскизам Покровского товариществом И. П. Хлебникова в Москве. Там же были выполнены балюстрада для клироса, шкафы для алтаря и светильники. Большой предпрестольный ковер был соткан по эскизам Покровского женой русского посланника в Лейпциге и другими русскими дамами (сейчас находится в музее декоративно-прикладного искусства Грасси в Лейпциге). Этот ковер был пожертвован ранее упоминавшимся лейпцигским предпринимателем Вильгельмом Доделем[150].

Ил. 36. Обходная галерея нижнего храма с памятными досками полков. Фото: Эрнст Хениш. Городской архив Лейпцига

Иконы иконостаса, выполненные в стиле XVII столетия и недавно отреставрированные[151], были заказаны в иконописной мастерской Н. С. Емельянова. Мозаичные же иконы, размещенные

над порталом и на апсиде, а также фигуры ангелов с фанфарами по обе стороны портала созданы в известной мозаичной мастерской Владимира Фролова в Санкт-Петербурге. И с Фроловым, и с Хлебниковым архитектора Покровского связывали давние профессиональные и дружеские отношения. Все декоративное убранство было выполнено в России и отправлено в Лейпциг по железной дороге. Отправка стала возможной благодаря взаимным дипломатическим усилиям. Проезд по России был по особому тарифу, а по Германии – бесплатно и беспошлинно[152]. Восемь бронзовых колоколов, расположенных в нартексе над входом в верхний храм, были отлиты фирмой Овсянникова в Ярославле. Икона св. Георгия – дар оренбургских казаков, чьи предки участвовали в Лейпцигской битве. В крытой галерее нижней церкви расположены мраморные доски, пожертвованные полками, принимавшими участие в битве (*ил. 36*).

Справа и слева от алтаря в стене укреплены штандарты донских казаков, а также восемь бронзовых досок с именами полков. Это связано с первоначальной, но не осуществленной идеей создания музея. Таким образом, идея памятника бранной славы явственно присутствует в убранстве церкви, хотя это в первую очередь православный храм[153]. Отчасти идея музея реализована в небольшой экспозиции в притворе. Там выставлены некоторые памятные предметы, а также оригинал модели церкви, с которыми соседствуют штандарты, использовавшиеся в фильме С. Бондарчука «Война и мир» (1967). Странность соседства художественного вымысла и реальных атрибутов истории подчеркивает и написанная на стене художником-любителем современная фреска с изображением Битвы народов. По мнению историка и церковного археолога Александра Мусина, в основе архитектурной идеи храма в Лейпциге лежит старинный средневековый обычай увековечивать память павших на поле брани[154]. Одновременно архитектор и его заказчики опирались на новую, возникшую в XIX веке традицию сооружения храмов-памятников. Самый известный пример – храм Христа Спасителя в Москве, воздвигнутый в память о победе над Наполеоном и о павших русских солдатах. Его строительство восходит к инициативе царя Александра I, объявившего конкурс на проект в 1813 году. Храм был закончен лишь в 1882 году, а в 1931-м уже взорван[155]. В 1990-е годы он был восстановлен, но в слегка измененном виде. На наружных рельефах изображены различные эпизоды освободительной войны, в том числе и Битва при Лейпциге. Другие примеры увековечивания памяти павших – построенные в память о войне с Османской империей храм-

памятник св. Александра Невского в Софии (1904–1912, архитектор А. Н. Померанцев) и церковь Рождества Христова на Шипкинском перевале (1897–1902, архитекторы – А. Н. Померанцев и В. Н. Смирнов, по проекту А. О. Томишко).

Ил. 37. Модель храма-памятника и закладной камень. Illustrirte Zeitung, 2. Januar 1913. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

## История строительства

Русский храм-памятник в Лейпциге был построен в рекордно короткий срок. Когда 28 декабря 1912 года происходила торжественная закладка храма, стены уже были высотой 30 метров. Поэтому закладной камень был вмурован в стену апсиды (*шл. 37*). А в сентябре 1913 года, о чем свидетельствует процитированное выше письмо Доделя, храм был уже построен[156]. Этой спешкой объясняются и значительные недостатки строительства, которые очень скоро обнаружились и постоянно требовали ремонта и реставрации. Впервые это произошло уже в 1923 году, потом – в 1945, 1963, 1978, 1981, 1988 годах, а также весьма основательная реставрация была проведена в 2013–2014 годах.

Идея построить храм для русской общины в Лейпциге возникла еще в 1907–1908 годах. Но лишь в 1910-м в Петербурге был создан Строительный комитет с целью строительства, как первоначально считалось, русской часовни в Лейпциге[157]. Почетным председателем был брат царя, великий князь Михаил Александрович. Председатели часто менялись, так как по должности эту роль исполняли начальники Генерального штаба, постоянно сменявшиеся накануне войны: лейпцигская церковь с самого начала находилась в подчинении Министерства обороны.

В составе Комитета были, следовательно, представители

высшего офицерства, политической элиты и Русской православной церкви, а также два архитектора – Леонтий Бенуа и Владимир Покровский. В Лейпциге комитет представлял торговец пушниной и председатель Торговой палаты Фридрих Вильгельм Додель.

Додель поддерживал, во многом благодаря своей русской жене, хорошие личные и деловые связи с Россией. Вплоть до отъезда в США в 1920-е годы он был последним и единственным представителем комитета (переставшим существовать после 1917 года) и по мере сил обеспечивал сохранность церкви. Казначеем комитета был назначен Иван Павлович Лелянов. Сохранившаяся в архиве храма переписка Фридриха Владимировича Доделя и Ивана Павловича Лелянова раскрывает существенные детали проектирования и строительства храма, воспроизводя все перипетии. Проблемы решались иногда хоть и эмоционально, но всегда в уважительном тоне и чаще всего эффективно.

Как показывают архивные документы, обнаруженные исследователем творчества Покровского С. Гавриловым, идея постройки в Лейпциге храма в память о русских солдатах принадлежит состоятельной помещице Ольге Петровне Дмитриевой. В ходе поездки по городам Германии она оказалась в Лейпциге и могла наблюдать за строительством Памятника Битве народов. Она увидела, с каким воодушевлением и с какими затратами осуществлялся этот проект. Вернувшись в Россию, она использовала свои связи, чтобы представить идею создания российского контрапункта, долженствующего показать ту роль, которую русские солдаты сыграли в победе над Наполеоном под Лейпцигом. Как и германский памятник, это предприятие должно было быть осуществлено на народные деньги путем сбора средств.

Решением Строительного комитета от 5 марта 1911 года было постановлено «соорудить на поле сражения храм-памятник, скромный по величине, но отвечающий по своей красоте и пропорциям достоинству России и значению русского зодчества»[158]. Составление проекта было поручено архитектору Владимиру Покровскому, который еще до того, вместе с Леонтием Бенуа, был избран членом комитета. Уже в начале июня Покровский представил императору три эскиза проекта. Император одобрил тот из них, который был ориентирован на храм Вознесения в Коломенском. Подробные чертежи проекта были составлены в течение лета 1911 года и переправлены в Лейпциг к Доделю. Городской совет Лейпцига рассмотрел этот проект и 6 сентября 1911 года на общем собрании принял решение (при 11 голосах против) о безвозмездной передаче

участка земли стоимостью двадцать пять тысяч рейхсмарок в пользование для возведения на нем русской церкви с условием постоянного, не менее пяти лет, целесообразного пользования. На собрании было подчеркнуто, что новая церковь «должна послужить дополнением к дорогому для нас Памятнику Битве народов и обогатить силуэт нашего города»[159]. Смета на 986 тысяч рейхсмарок, которую составил архитектор Георг Вайденбах, показалась обеим сторонам слишком большой.

На совещании в Санкт-Петербурге с участием Ф. Доделя и Г. Вайденбаха обсуждались меры по сокращению сметы. Покровский разработал новый проект, по которому церковь была уменьшена в размерах.

После согласования с Покровским Вайденбаху удалось сделать проект менее дорогим. Церковь сделалась компактнее, но выше[160]. Благодаря подчеркиванию вертикалей она стала производить более «западное» впечатление, чем первая версия с ее более массивными формами (*ил. 38*). Максимальная ширина постройки уменьшилась с 17,5 до 12,5 метра, а высота составила 65 метров вместо первоначальных 55. Кроме того, решено было отказаться от боковых порталов, а притвор стал короче и прилегал, таким образом, теснее к основному объему храма. Как и при создании Памятника Битве народов, здесь при сооружении сложного шатрового купола применялись современные железобетонные конструкции. За них отвечала лейпцигская фирма «Отто Энке», специализирующаяся на железобетонных опорах. По плану Покровского, шатер состоял из шестнадцати лепестков, пронизанных снаружи горизонтальными полосами из песчаного камня, а декором послужили ряды кокошников и золотая мозаика.

Ил. 38. Проект церкви-памятника на поле сражения 1813 года при городе Лейпциге, составленный академиком архитектуры Владимиром Покровским в Санкт-Петербурге в 1911 году. Отдел городского строительства, Лейпциг

Таким образом, как и в случае с Памятником Битве народов, за архаичной и даже эклектичной формой скрывается современная конструкция, в которой были применены последние достижения саксонской промышленности.

Как показал С. Гаврилов, наряду с профессиональными художниками-архитекторами Н. Б. Баклановым и В. Ф. Соломовичем, Покровский привлек для работы над проектом и слушательниц Высших женских политехнических курсов в Петербурге, где он преподавал: Л. Н. Кутыреву (занималась проектированием иконостаса и утвари, наблюдала за выполнением работ), А. В. Кузьменко-Гвоздевич, Л. В. Овчинникову и Н. Л. Гоман[161]. Участие женщин в таком престижном проекте говорит о широте взглядов архитектора. Он трогательно опекал своих помощниц и помощников и просил Доделя позаботиться об их вознаграждении и участии в праздновании[162].

В конце сентября 1912 года Лелянов сообщил Доделю: «Храм посвящается Митрополиту Московскому Св. Алексию»[163].

Средства для сооружения храма должны были поступить из кружечного сбора по церквям и приходам и за счет пожертвований отдельных лиц. Но этого оказалось недостаточно, и 6 февраля 1913 года Государственная дума постановила выделить на сооружение храма 120 тысяч рублей. Обоснование было изложено развернуто:

> Нелегко далась народам Европы победа на Лейпцигском поле. Эта победа явилась результатом огромного морального и физического напряжения многих наций, испытавших на себе гнет чужеземной власти. <…>
>
> Много народностей, населяющих территорию Европы, сошлись на Лейпцигском поле. С одной стороны, сражались французы и рядом с ними немногие союзники Наполеона, верившие еще в его непобедимость; с другой стороны – армии могущественных союзных держав: России, Австрии, Пруссии и Швеции. И по численному составу, и по степени морального напряжения русская армия занимала первое место среди союзных сил, ей по преимуществу принадлежит слава Лейпцигской победы, ей главным образом обязаны народы Европы за избавление от ига Наполеона. <…>
>
> Триста тысяч бойцов сосредоточили союзники на Лейпцигском поле битвы, из них больше трети сил русских.

> Пятьдесят тысяч героев легло на этом поле брани, из них почти половина (около 24 000) русских.
>
> <…>
>
> Достоинство России как великой державы требует того, чтобы этот памятник соответствовал международному значению нашей родины. Пусть служит он для Европы постоянным напоминанием о великой жертве, принесенной Россиею для прекращения кровавой смуты, охватившей век тому назад Европу; пусть служит он напоминанием для народов Запада, как страшна наша Родина для тех, кто осмелится посягнуть на ее достоинство и священные права[164].

Эта риторика (с одной стороны, объединение всех народов Европы против общего врага, а с другой – угроза потенциальным врагам и бряцание оружием) передает обстановку в российских правительственных кругах накануне Первой мировой войны. Храм памяти павших русских воинов оказывается включенным в большую дипломатическую игру, в которой России суждено было сыграть самую проигрышную партию.

## Празднества и дипломатия

Закладка камня 28 декабря 1912 года была одновременно важным событием в истории дипломатических отношений Германии и России. В лейпцигской газете *Illustrirte Zeitung* журналист Людвиг Штеттенхайм описал праздничную церемонию, особо отметив экзотические праздничные одеяния православных священников и «представительные фигуры царских офицеров в их нарядных формах»[165]. Годом ранее в письме казначея И. П. Лелянова Ф. В. Доделю от 17 (4) июля 1911 года сказано, что закладной камень будет замурован в стену, «но не опущен в землю, вопреки обычному у нас правилу»[166]. Затем было точно оговорено прохождение церемонии, количество ударов молотком по камню, одежда присутствующих представителей императора (для офицеров установлена парадная форма)[167]. Накануне церемонии в немецкие газеты была разослана фотография Покровского (письмо от 23 (10) декабря). 4 февраля Додель сообщает Покровскому, что некое «типографическое заведение» (typographische Anstalt) намеревается изготовить фотографические открытки церкви. По немецким законам, пишет Додель, необходимо получить разрешение автора, то есть архитектора. Первые открытки будут напечатаны с воспроизведением модели, хранящейся у

«Вайденбаха и Чаммера». «Заведение думает, что сбыт таких открыток будет большой не только в России, но и в Германии»[168]. Фотографические открытки закладки храма были изготовлены уже в начале февраля[169].

На церемонии присутствовали все три архитектора, представители Строительного комитета и военный министр В. А. Сухомлинов. В газете *Das Leipziger Tageblatt* от 30 декабря было написано, что «Россия искренне расположена к Германии… ее самое большое желание – сохранять длительный мир»[170]. В написанных значительно позже, в эмиграции, воспоминаниях Сухомлинова также отмечена праздничная церемония. По его словам, это были «последние минуты дипломатии». Еще существовала возможность «предотвратить катастрофу». Однако именно в Лейпциге ему стало ясно, что возможна конфронтация с империей Габсбургов и что Германия, по всей вероятности, встанет на их сторону[171].

Вывод бывшего министра: это было «мнимое братание», которое происходило на празднике в Лейпциге. Уже с марта 1913 года, то есть еще до больших празднеств по случаю освящения обоих лейпцигских памятников, в России, как писал Сухомлинов, началась подготовка к войне.

Висящая в воздухе напряженность и сложные альянсы были, по всей видимости, причиной слабого российского присутствия на праздновании столетия Битвы народов в октябре 1913 года. Это время года царь обычно проводил в Ливадии, в Крыму, и не стал менять своих планов ради поездки в Германию. Но и великий князь Михаил Александрович, который, собственно, должен был возглавлять российскую делегацию в качестве председателя Строительного комитета, не приехал на открытие. Еще в конце августа не было известно, кто будет представлять российского императора на торжествах. Российский император был представлен в конце концов своим двоюродным братом, Кириллом Владимировичем (1876–1938). Судьба распорядилась так, что после расстрела царской семьи Кирилл Владимирович стал главой дома Романовых. Хотя великий князь и был героем Русско-японской войны (он пережил кораблекрушение под Цусимой), но из-за своего неравного брака он занимал обособленное положение в царской семье. В октябре 1913 года военный министр Сухомлинов не приехал в Лейпциг. Его ведомство было представлено главой Генерального штаба генералом Я. Г. Жилинским и другими офицерами высокого ранга.

Возникает вопрос: почему русская церковь в Лейпциге, строительство которой вначале рассматривалось как важное

послание России Германии и которое потребовало большого денежного вклада и больших организационных усилий, вдруг утратила свое значение? Состав Строительного комитета во главе с братом императора, поддержка проекта Думой да и выбор известного архитектора говорили о том, что этот проект занимал важное место в имперской политике памяти. Значение имел и патроциниум храма, выбранный самим царем. Даже ориентация храма на церковь Вознесения в Коломенском имеет знаковый характер: эту церковь велел возвести великий князь Московский Василий III в честь рождения наследника, будущего царя Ивана Грозного, постройка была поручена известному итальянскому архитектору, работавшему тогда при дворе московского великого князя. Это был репрезентативный памятник нового образца. На восточной стороне церкви, стоящей на высоком берегу Москва-реки, на гульбище, до сих пор цела часть белокаменного трона, обильно украшенного орнаментом в ренессансном стиле. Он служил прекрасной точкой обзора города, расстилавшегося перед взором правителя.

Храм в Лейпциге посвящен святителю Алексию, митрополиту Московскому, чьей фигуре отводилась значительная роль в истории российской государственности. Этот патроциний имел особенный смысл, который подчеркивал и казначей Строительного комитета Лелянов в одном из писем Доделю в Лейпциг: «Церковь освящена именем Московского митрополита св. Алексия». И в примечании к письму: «В честь престолонаследника»[172].

5 (18) октября, последний день Лейпцигского сражения, был днем памяти св. Алексия, но и днем тезоименитства царевича Алексея. Оба праздника отмечались на богослужении по поводу освящения храма[173].

Программа празднеств была тщательно продумана, отработана заранее и согласована сторонами. После сложных переговоров с членами комитета Лелянов написал Доделю:

> Порядок освящения следующий:
>
> 3 октября днем. Перенесение останков русских генералов и офицеров из братской могилы в склеп Храма-памятника.
>
> В 6 часов веч. – всенощное бдение.
>
> 4 октября. Освящение Храма и литургия.
>
> 5 октября. Литургия и Царский молебен по случаю тезоименитства его императорского высочества государя наследника цесаревича Алексея Николаевича.
>
> Форма одежды – при перенесении и на всенощном

бдении – обыкновенная, на второй случай – парадная.

Прошу возвратить форму приглашения на немецком языке.

Прошу передать мое нижайшее почтение Вашей супруге.

Уважающий Вас

Иван Лелянов»[174].

Кроме того, только из этого письма Додель узнает, кто будет представлять императора на празднествах – великий князь Кирилл Владимирович. Лелянов также сообщил приятное известие о том, что Додель представлен к ордену Св. Станислава 2-й степени, «самому большему, на что он может рассчитывать». В предполагаемом музее должны были находиться портреты царей Александра I и Николая II (не сохранились).

Ил. 39. Посещение храма 18 октября 1913 года императором Вильгельмом I, королем Саксонии Фридрихом Августом III и другими официальными лицами в связи с торжествами освещения храма. Illustrirte Zeitung, Nr. 3669, 23. Oktober 1913. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Ил. 40. Благодарственный молебен 18 октября 1913 года в присутствии кайзера Германии, короля Саксонии, великого князя Кирилла Владимировича, эрцгерцога Австро-Венгерской империи

Франца Фердинанда и др. Рисунок Ханса Шмидта, Веймар. Illustrirte Zeitung, Nr. 3669, 23. Oktober 1913. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

На литургии в храме присутствовали германский кайзер Вильгельм II, король Саксонии Фридрих Август III и австрийский престолонаследник эрцгерцог Франц Фердинанд (*шл. 39*). Праздничный молебен проходил в сопровождении синодального хора под руководством известного своим потрясающим голосом протодьякона Константина Розова, прибывшего из России. Его могучий бас произвел сильное впечатление на германского императора[175] (*шл. 40*). Благодаря медийному вниманию и передовым на тот момент технологиям – фотографии и кинематографу – торжественное открытие Памятника Битве народов и освящение храма-памятника Русской Славы прекрасно документированы. Был снят документальный фильм, а на основе фотографий лейпцигского фотографа Э. Хениша были выпущены памятные открытки. Также был издан роскошный альбом, один экземпляр которого отослали императору, и он поныне хранится в Ливадийском дворце в Крыму. Еще один экземпляр альбома есть в храме св. Алексия. В письме Покровского от 29 августа есть рисунки портала с досками при входе в музей. В письме от 17 сентября он сообщает, что приедет накануне торжеств, 28 сентября. Он просит наградить помощников: Л. Н. Кондратьеву, В. Фролова, Н. Емельянова, В. Педашенко и других.

> Эти лица особенно много положили трудов, чтобы в столь короткий срок изготовить чертеж церкви и всех ее деталей. Приношу Вам мою большую благодарность за Ваше неизменно добросовестное отношение ко всем работающим по Храму[176].

Хотя церковь была освящена и открыта, работы еще не были окончены. В письме Покровскому в Санкт-Петербург от 26 января 1914 года Додель сожалеет о том, что не застал архитектора в Лейпциге, и обсуждает вопрос об установке мраморных досок с названиями полков, которые, следовательно, не были установлены вовремя.

Несмотря на все дипломатические усилия с немецкой стороны, отношения между тремя великими державами оставались напряженными.

Особенно живо передает эту обстановку в своих воспоминаниях, написанных в Нью-Йорке, протопресвитер военно-морского духовенства Георгий Шавельский. Он описывает как впечатляющую архитектуру храма, так и двойственное

впечатление, оставшееся у него от праздничного события.

> Никогда не забыть мне этого 18 октября. Приехав в церковь задолго до начала службы, я с высокой паперти (Церковь – из двух этажей, причем площадь нижнего гораздо больше площади верхнего. В нижнем этаже усыпальница, в верхнем – храм. Храм, таким образом, стоит как бы на пьедестале, а остаток поверхности этого пьедестала, не занятый храмом, является папертью-площадкою для крестных ходов.) наблюдал бесконечно тянувшуюся мимо церкви к немецкому памятнику пеструю, как разноцветный ковер, менявшуюся, как в кинематографе, ленту идущих войск, процессий и разных организаций. Прошли войска: пехота, кавалерия, артиллерия. Пошли студенты. Они шли по корпорациям, со знаменами и значками, каждая корпорация – в своих костюмах, красивых, иногда вычурных. Студенты шли стройными рядами, как хорошо выученные полки. Порядок не нарушался нигде и ни в чем. Народ чинно следовал по бокам дороги, как бы окаймляя красивую, пышную ленту войск и студенческих корпораций…
>
> У меня замерло сердце: вот она, Германия! Стройная, сплоченная, дисциплинированная, патриотическая! Когда национальный праздник – тут все как солдаты; у всех одна идея, одна мысль, одна цель, и всюду стройность и порядок. А у нас все говорят о борьбе с нею… Трудно нам, разрозненным, распропагандированным, тягаться с нею… Эта мысль все росла у меня по мере того, как я всматривался в дальнейший ход торжества[177].

Как для министра Сухомлинова, побывавшего в Лейпциге полгода назад, так и для Шавельского лейпцигские торжества остались «незабываемым впечатлением». По существу, это было последним символическим действом «Священного союза» старого образца, воплощением того нового порядка в Европе, который был установлен великими державами после победы над Наполеоном. Но для российской стороны воспоминания о совместной радостной победе были омрачены предчувствием грядущей катастрофы, которая скоро превратит былых союзников в заклятых врагов.

## «Достойное дополнение»

Уже при планировании строительства церкви члены городского совета учитывали близость к почти готовому германскому памятнику и художественное соотношение с ним. Новая постройка должна была стать «дополнением к дорогому нашему сердцу Памятнику Битве народов»[178]. Местная пресса назвала его «достойной маргиналией памятника»[179]. Была отмечена также и необычная, «характерная форма памятника»[180]. Вместе с тем различия были значительными. Это прежде всего несопоставимые размеры – огромный, тяжелый германский памятник и маленькая, легкая церковь, но также и материал (серо-коричневый гранитный порфир из окрестных каменоломен немецкого памятника и «русские», покрытые белой штукатуркой стены из белого кирпича). В отличие от Памятника Битве народов и других памятников этому сражению (австрийские памятные камни и монументы, установленные на памятных местах сражения в Лейпциге и окрестностях), российский храм-памятник был сакральным сооружением, а не светским памятным знаком. В нем отсутствовал монументальный пафос, который пронизывал своей давящей агрессивностью Памятник Битве народов. Кроме того, в нем не был ярко выражен императивный национализм, определяющий программу лейпцигского монумента, мавзолея-кенотафа павших германских воинов.

Российский храм должен был чтить память не только русских солдат и солдат-инородцев царской армии, но, как указывают памятные доски у входа, всех участников сражения.

Несмотря на общую положительную оценку российского храма-памятника, немецкая пресса подчеркивала, что его облик, хотя и обладает «импозантностью», все же имеет «своеобразный», то есть чужеродный, экзотичный характер[181].

Попытка преодолеть противоречие своего и чужого была сделана в период ГДР в 1960-е годы[182]. В восприятии русского храма-памятника постепенно произошел семантический сдвиг в сторону истолкования церкви как «моста, соединяющего братские народы». Если русская церковь вошла в общий контекст почитания культуры «старшего брата», то сложнее дело обстояло с Памятником Битве народов. На этом монументальном сооружении, к тому же еще активно использовавшемся нацистской пропагандой, стояла печать милитаризма и демонстрации военной мощи германского государства накануне Первой мировой войны. В период ГДР была произведена попытка прочитать этот памятник в духе стремления к созданию единого германского государства в ходе положительно коннотированных освободительных войн в историческом нарративе ГДР. В

дальнейшем памятник интерпретировали всё более как памятное место продолжающейся уже более столетия военной дружбы русского и немецкого народов (вернее, жителей Саксонии) (*шл. 41*). Этой интерпретации способствовало и схожее прочтение находящейся невдалеке русской церкви. Укоренение церкви усилило строительство в 1950-е годы Советского павильона Лейпцигской ярмарки, находящегося невдалеке от церкви, на оси к центру города. Его позолоченный шпиль, напоминающий шпили московских высотных зданий, повторял, смирял и уравновешивал шпиль русской церкви. Незадолго до объединения Германии, в 1989 году, пресса писала в духе социалистического интернационализма:

> Русская церковь придает неповторимый облик Лейпцигу – городу ярмарок. Этот памятник, связующий народы, является неотъемлемой принадлежностью нашей родной земли. Его следует сохранять.

Ил. 41. Возложение венков перед порталом Русской церкви в Лейпциге. Фото: Рогер и Рената Ресслинг, 1953. Саксонская гос. библиотека, Дрезден. Foto: wikimedia commons

Ил. 42. Работы по санированию крыши шатра, 2013. Фото: Марина Дмитриева

Реставрации храма-памятника проводились многократно (*ил. 42*). Последняя, основательная, длилась с 2012 по 2018 год и стоила Лейпцигу более миллиона евро. Были основательно укреплены купол и башня, отреставрирован декор и обновлен иконостас. Правительство Москвы вложило в реставрацию 250 тысяч евро.

Русский храм-памятник, построенный по проекту русского архитектора, осуществленному немецкими строителями при безусловной поддержке городского совета Лейпцига и при помощи пожертвований из России, является, без сомнения, неотъемлемой частью городского ландшафта. Его облик, как показывает восприятие современников на протяжении многих лет, – одновременно привычный и чужой. Его более чем столетнее присутствие в городе отражает перипетии совместной истории и изменения культуры памяти. Вероятно, благодаря своей неоднозначности именно эта церковь является значительным памятником самой первой войны международного масштаба – Битвы народов при Лейпциге. Своим гармоничным обликом и включенностью в целый ряд драматических событий истории она воплощает как мирную, так и диссонансную общую память о войнах и сменах режимов.

# II. Оптика транзита

# На перепутье. Из Восточной Европы в Германию, 1920-е годы

В рецензии на модную в свое время книгу Эльзы Кронер «Современная еврейская женщина» в берлинском журнале *Ost und West* («Восток и Запад»), посвященном еврейской культуре, критик Артур Зильберглейт писал:

> Мне представляется привлекательным и небезынтересным рассмотреть те странные, тонкие взаимосвязи, которые существуют между понятиями «еврейский» и «современный», при том что евреи считаются скорее приверженцами наследия, устоявшихся воззрений и традиций[183].

Об этом замечании стоит задуматься.

Участие художников из Восточной Европы в культурной жизни Германии XX века непосредственно связано с проблемами модернизма. Накануне Первой мировой войны и в период Веймарской республики многие художники были озабочены поисками новых способов выражения. Выходцы из Восточной Европы, для которых Германия в силу разных причин и чаще всего на короткое время послужила пристанищем на пути в другие страны – во Францию или в США, были, с одной стороны, в силу своего происхождения хорошо знакомы с традиционными формами еврейской жизни, но с другой – вынуждены были решительно порвать связи с этой средой. Такой разрыв произошел во многом из-за выбора профессии – стать художником. В еврейской традиции, как известно, существуют запреты на антропоморфные изображения: «Не создавай себе кумира». В силу такого внутреннего надрыва (по словам публициста Курта Хиллера, современный еврей – это «терзаемый сомнениями интеллектуал, обращенный в будущее»[184]) художники и литераторы еврейского происхождения из Восточной Европы становятся парадигматическим воплощением современной эпохи.

Противоречивая сложность еврейской идентичности (приверженность традиции и вовлеченность в современную жизнь, интеграция в общество и сегрегация) определяла, начиная с рубежа веков, общественный дискурс в Германии, связанный с еврейством. К концу XIX века живущие в Германии евреи выработали различные способы жизни в обществе. Быть «гражданином Германии иудейского вероисповедания» было самым распространенным способом из всех. Ассимиляция была

единственно возможным способом интеграции в общество. При этом, несмотря на то что по конституции 1871 года евреи мужского пола считались равноправными гражданами, они все же не были полноценно интегрированными в общество. Социолог Георг Зиммель, сам конвертит, описал положение живущего в Германии еврея как «странника» или «гостя, который пришел сегодня, но не уходит завтра»[185]. Ввиду такого сдержанного и даже негативного отношения в среде немецких евреев возникло стремление к общности. Возникли еврейские объединения, в первую очередь созданный в 1893 году «Центральный союз немецких граждан иудейского вероисповедания» (Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens), называемый также «Оборонительным союзом» (Abwehrverein). Хотя некоторые из немецких евреев поднялись на высокие ступени по общественной лестнице, они все же сохраняли отдельные формы традиционной еврейской жизни, стараясь при этом приспособиться к правилам поведения большинства. Философ и публицист Гершом Шолем описал противоречие такой позиции: «На Рождество у нас ставили елку, под которой располагался портрет Герцля в темной рамке. <…> Я старался на Рождество уходить из дома»[186].

У поколения Шолема, родившегося на рубеже веков в ассимилированных еврейских семьях, возникло стремление поиска собственной, не укорененной в религиозной традиции идентичности. Эти поиски принимали различные формы – от идеализации и эстетизации восточноевропейского еврейства как примера идеальной общности до приверженности политической утопии сионизма. Во всех формах это было «изобретение традиции» на пути к обновлению. В этом контексте сложившийся в начале века художественный дискурс обрел особую остроту[187].

## «Восточный» еврей

Мартин Бубер (Вена, 1878 – Иерусалим, 1965), известный как философ и лидер сионистского движения, был также историком искусства. Он слушал лекции Юлиуса фон Шлоссера в Венском университете, изучал философию и социологию в университетах Лейпцига, Цюриха и Берлина, где его учителями были Георг Зиммель и Вильгельм Дильтей. Неслучайно в его понимании становление и развитие еврейского искусства должны были приобрести решающее влияние на самоопределение еврейского народа. Именно искусство следовало, по Буберу, использовать сионистскому движению в образовательных и пропагандистских целях.

Художник Эфраим Мозес Лилиен (Дрогобыч, 1874 –

Брауншвейг, 1925) оказался для этого идеальной фигурой. Родившийся и выросший в габсбургской Галиции и проживший большую часть жизни в провинциальном Брауншвейге, Лилиен был тонким графиком, наблюдательным фотографом и страстным путешественником в Палестину. В своих зарисовках еврейской жизни он соединял линейную изощренность стиля модерн с экзотическим ориентализмом. Лилиен, поднявшийся из низов общества до респектабельных верхов, что он охотно демонстрировал всем своим обликом денди, создавал рисунки как для эстетского мюнхенского журнала *Die Jugend* («Юность»), так и для социал-демократической прессы. Все это – и изысканный, несколько слащавый эстетизм, и демократизм политической позиции – отразилось в созданной им иконографии сионизма. Совместно с Бубером Лилиен был создателем и оформителем сионистских немецкоязычных журналов *Ost und West* и *Jüdischer Almanach*; он иллюстрировал книги на еврейские темы и Библию, а также использовал современный медиум фотографии для документации еврейской жизни в Палестине. Несмотря на критику в артистических кругах, именно его приторно-красивое искусство, эстетизирующее нищету и убожество еврейского быта, немало способствовало формированию стереотипа «еврейского искусства».

Для многих художников и литераторов еврейского происхождения Первая мировая война стала ключевым переживанием в отношении культуры еврейства. Встреча с «восточным» еврейством, уже ставшим, впрочем, салонным явлением благодаря созданному Мартином Бубером литературному конструкту[188] («Хасидские истории»), сделала этот экзотичный и чужеродный для большинства немецкоязычных евреев фантом фактом реальной жизни. Именно неожиданные встречи на дорогах войны и миграция евреев из Восточной Европы на Запад привели к возникновению новых типов идентичности и новых художественных концептов.

Наиболее резко эту метаморфозу ощутил на себе график Герман Штрук (Берлин, 1876 – Хайфа, 1944). Оказавшись в Вильне и Ковно в качестве референта по делам евреев в составе немецкой Восточной армии, он был очарован не затронутым западной цивилизацией ландшафтом – с густыми лесами и обширными полями, с редкими, потемневшими от времени и непогоды деревянными домишками, и потрясен встречей с еврейским населением Вильны, этого «литовского Иерусалима». Из портретных зарисовок, сделанных в Литве, сложилась книга Das ostjüdische Antlitz («Еврейский лик»). Текст написал известный писатель Арнольд Цвейг. Книга вышла большим

тиражом и обрела огромную популярность в кругах эмансипированного еврейства. На рисунках изображены старики и дети, женщины и молодые девушки с поистине рембрандтовской экспрессией и монументальным величием. Читатели увидели: так выглядят «настоящие» евреи, полные достоинства и погруженные в свой внутренний мир, в отличие от лишенных почвы современных евреев, образ которых был распространен в антисемитских стереотипах того времени[189].

С одной стороны, Штрук был признанным графиком, занимавшим заметное место в художественной среде, дружившим с директором берлинских музеев Вильгельмом фон Боде. Книга Штрука Die Kunst des Radierens («Искусство гравюры») с 1909 по 1923 год переиздавалась пять раз. В 1922 году, будучи в Берлине, он учил искусству офорта Марка Шагала. С другой стороны, Штрук был верующим иудеем и членом партии Мизрахи, религиозного крыла сионистского движения. Штрук создал графические портреты ведущих деятелей сионистского движения. Его портрет Теодора Герцля стал, наряду с фотопортретом, сделанным Лилиеном, одной из икон движения, распространявшихся по всему миру.

Ил. 43. Дом-музей Германа Штрука в Хайфе. Фото: Марина Дмитриева, 2018

Вплоть до отъезда Штрука в Палестину его мастерская была местом встречи еврейских художников. Там бывали осевшие в Берлине силезец Якоб Штейнхардт и литвак Иосиф Будко, приехавший из Латвии Абрахам Палукст и оказавшийся там на пути из советского Витебска в Париж Марк Шагал. Таким образом, Штрук относился как к «универсальным» (как тогда называли) художественным кругам, так и к еврейскому сионистскому движению. И на Восточном фронте он, владевший древнееврейским языком, выполнял роль посредника между местным населением и немецкой военной администрацией. Уже в 1923 году Герман Штрук эмигрировал в Палестину и поселился в

Хайфе. Его дом служит теперь музеем[190] (*ил. 43*).

И Якоба Штейнхардта (Церковь, 1887 – Нагария, 1968) участие в войне простым солдатом привело к перемене мироощущения. Однако он воспринял столкновение с миром восточного еврейства более драматично, чем Штрук. Судя по дневниковым записям, он в каждом литовском еврее искал черты своих предков, а в одной старой еврейской женщине он «узнал» свою бабушку[191]. Созданные им гравюры на дереве к пасхальной Хаггаде (сборнику молитв, благословений и комментариев к празднику Пасхи) соединяют традиционный мир еврейской культуры с современностью, потрясаемой социальными раздорами, войнами и нищетой[192].

Раздел Европы по условиям Версальского договора, приведший к распаду империй и возникновению национальных государств, затронул и территории Восточной Европы, традиционно населенные евреями.

В послевоенной Германии возник настоящий культ восточноевропейского еврейства, который Гершом Шолем иронически назвал «эстетическим экстазом»[193]. В жизни хасидов виделся прототип социалистического уклада. Густав Ландауэр, друг Мартина Бубера, пытался взять их за пример в созданной им в берлинском квартале Шойненфиртель анархистской коммуне – Еврейском доме (Jüdisches Volksheim)[194].

Интерес к еврейской культуре приобрел большой общественный резонанс. Еврейский павильон, демонстрирующий гигиенические традиции еврейства (миква и пр.), был на большой выставке Ge-So-Lei (Выставка здравоохранения, социального надзора и физической культуры, Дюссельдорф, 1926). Еврейское книгопечатное дело было представлено на выставке «Пресса» в Кельне в 1928 году. Знаком такого интереса стали многочисленные выставки еврейского искусства в модных галереях, таких как галереи Кассирера или Вейстхайма, и многочисленные публикации на эту тему. Художественный образ восточноевропейского еврея обрел, по сравнению с представлением об ассимилированном «западном» еврее, архетипические черты духовной утонченности и мистической религиозности. Так, Франц Ландсбергер, автор одной из первых книг о еврейском искусстве, писал: «Восточный еврей сильнее и глубже пронизан мистицизмом»[195]. Именно мистицизм стал основной темой статей и книг о художниках из Восточной Европы, таких как Лазарь Сегал, Марк Шагал или Иссахар Бер Рыбак[196].

В Польше и в Украине, в России и в Австрии возникали в межвоенное время центры и круги еврейской культуры,

находившиеся в контактах между собой. Многие из них создавались на секулярной, нерелигиозной основе.

В Киеве в еврейской Культур-Лиге, возникшей в 1918 году в составе украинской Рады и просуществовавшей до середины 1920-х годов, пытались осуществить проект идишистской еврейской культурной автономии[197]. Когда оказалось, что в условиях советской власти такой проект не может быть реализован, организационный центр Культур-Лиги был перемещен в Варшаву, а многие ее активисты переехали в Берлин. По мнению писателя Переца Маркиша, Берлину было предназначено стать местом «третьего храма»[198]. В 1925 году там был создан Еврейский научный институт – Yidisher visnshaftlekher institut (YIVO), вскоре переместившийся в польскую Вильну. Светские еврейские школы, спортивные клубы, театры и художественные объединения привлекали еврейскую молодежь[199]. Еврейская секулярная культура вставала при этом на институциональную почву. Это была в полном смысле этого слова транснациональная деятельность, поскольку активисты и участники были выходцами из разных стран. Марк Шагал приезжал в Вильну в качестве члена организационного комитета по созданию Еврейского музея.

В начале 1920-х годов Берлин стал важным коммуникационным центром между Востоком и Западом. В кафе и на выставках политические эмигранты встречались как с официальными представителями советской администрации, так и с художниками левой сцены, участниками Первой русской художественной выставки, открывшейся 15 октября в 1922 году в галерее Ван Димена. Эта выставка стала возможной после политического признания Советской России, последовавшего за подписанием договора в Рапалло, и была средством пропаганды советского искусства. Между 1921 и 1924 годами в Берлине оказались еврейские литераторы из Восточной Европы, такие как Давид Бергельсон, Дер Нистер, Давид Гофштейн, Ури Цви Гринберг, Давид Айнгорн и Моше Кульбак, ученые, например Макс Вайнрайх, Симон Дубнов и Элиас Черниковер, художники Генрик Берлеви, Лазарь Лисицкий, Марк Шагал и Иссахар Бер Рыбак. В Берлине обосновались ведущие издательства еврейской литературы – Schocken, Philo-Farlag Yidish, Welt-Verlag, Dvir, Stybel, Wostok, Klal, Der Jüdische Verlag. На немецком языке были изданы Encyclopaedia Judaica (1928–1934[200]), Jüdisches Lexikon (Еврейский словарь, 1927–1930). В Берлине же вышли и главные сочинения Симона Дубнова: десятитомная Weltgeschichte des jüdischen Volkes («Всемирная история еврейского народа», 1925–1929) и двухтомная Geschichte des Chassidismus («История

хасидизма», 1931). В Берлине находились такие организации, как Bund Ostjüdischer Vereine (Объединение еврейских союзов), Jüdischer Kulturbund (Еврейский культурный союз), Ostjüdischer Künstlerbund (Союз восточноеврейских художников)[201]. По словам Шагала, он нигде не встречал так много «вундерраби» (обещающих чудеса раввинов) и так много конструктивистов, как в «Романском кафе» (Romanisches Café) в Шарлоттенбурге в 1922 году[202]. «Романское кафе» было излюбленным местом встречи артистической богемы.

## Польско-еврейские художники

Художники-евреи из Восточной Европы отличались большой мобильностью. Благодаря активному участию в выставках и публикациях как в еврейском, так и в интернациональном и региональном контекстах многим из них удавалось установить связи, выходящие за политические и национальные рамки. Так, Янкель Адлер (Тушин, 1895 – Олдберн, 1949), который, правда, еще до войны оказался в Германии, в 1919 году отправился в Лодзь, где стал участником младоидишистского движения и борцом за новое еврейское искусство.

Вернувшись через год в Германию, Адлер включился в художественную жизнь Дюссельдорфа. Он был участником проходившего там 29–31 мая 1922 года съезда Союза прогрессивных художников (Union fortschrittlicher internationaler Künstler, в съезде участвовало 340 художников из 19 стран), а также Первой международной выставки. Участниками выставки, устроенной на четвертом этаже торгового дома «Титц» (28 мая – 3 июля), были представители левой сцены из разных стран, в том числе из Венгрии, Польши, Румынии и России. Янкель Адлер выставил две картины в польском разделе. В начале 1920-х художник стремился соединить современную форму с еврейской традицией. В портрете родителей (1921, Музей изобразительных искусств, Лодзь) он подчеркивает приверженность традиции своей хасидской семьи. Поднятый перст отца, изображенного стоя, указует на небесные сферы – там расположена надпись, символизирующая всевышнего. Сидящая фигура матери внизу указывает на иерархию персонажей. В то же время идолоподобные, примитивистски решенные образы родителей, плоскостная композиция, локальная цветовая гамма, крупчатая фактура говорят об Адлере как о художнике-авангардисте[203].

Но в крупноформатных панно, созданных для выставки Ge-So-Lei в планетарии Дюссельдорфа (1926), за которые он получил первый приз, еврейские мотивы совсем не используются. Такое

раздвоение художественной личности было типично для многих художников еврейского происхождения.

Генрик Берлеви (1894–1967) родился в Варшаве. Он начинал свою карьеру как живописец, писавший сцены из еврейской жизни, но, переехав в 1921 году в Берлин, полностью изменил свою манеру и стал разрабатывать радикальный вариант геометрической абстракции, который назвал «механофактура». В 1924 году в галерее Der Sturm Херварта Вальдена прошла выставка Берлеви. Позднее художник вспоминал, что этот разрыв с еврейской традицией произошел у него под влиянием Лазаря Лисицкого. Тот оказался в 1921 году в Варшаве проездом из Витебска в Берлин и познакомил его с новым направлением искусства в России – супрематизмом. Но связь с прошлым сохранялась: из Берлина Берлеви писал на идиш для польской прессы статьи, в которых сообщал о событиях художественной жизни. Так, он написал о выставке в галерее торгового дома «Титц», в которой сам участвовал. Как Адлер и многие русские художники, Берлеви был членом берлинской Ноябрьской группы, объединявшей левое крыло художников-модернистов[204]. Такая двойственность – с одной стороны, участие в еврейской жизни, а с другой – внедренность в радикальную интернациональную среду Веймарской Германии, – была характерна для художников-евреев и сопровождалась рефлексией о противоречивости собственной позиции.

## Еврейские художники из России

Некоторые еврейско-российские художники из тех, кто в начале 1920-х находился в Берлине, оказались там в связи с Первой русской художественной выставкой. Как показала в своем фундаментальном исследовании Ева Берар, эта выставка была организована Наркомпросом при активном участии немецкого коммуниста и агента влияния Советской России Вилли Мюнценберга как первая пропагандистская акция советского искусства[205]. Выставка объединяла художников разных направлений – от передвижников и деятелей «Мира искусства» до представителей левых течений. Оказавшись в Берлине, художники воспользовались издательскими возможностями и выполняли заказы. Так, Лисицкий вернулся к своему досупрематистскому прошлому и сделал несколько иллюстраций для детских книг на идиш. А Натан Альтман (Винница, 1889 – Ленинград, 1970) издал свою «Еврейскую азбуку», только теперь – на роскошной бумаге и с предисловием известного немецкого историка искусства Макса Осборна[206]. «Азбука» представляла

собой стилизованный народный орнамент, отражающий «этнографизм» предвоенного времени. Обложка же, созданная уже в Берлине, стилистически отвечала международному конструктивизму (*ил. 44, 45*).

Ил. 44. Натан Альтман. Фантастические звери. Иллюстрация из книги «Еврейская графика». Берлин, 1923. Nathan Altman: Jüdische Graphik. Mit Einleitung von Max Osborn, Berlin 1923, Leipzig, Deutsche Nationalbibliothek

Ил. 45. Натан Альтман. Обложка книги «Еврейская графика». Берлин, 1923. Nathan Altman: Jüdische Graphik. Mit Einleitung von Max Osborn, Berlin 1923, Leipzig, Deutsche Nationalbibliothek

Так же поступил Иссахар Бер Рыбак (Елизаветград, 1897 – Париж, 1935). В 1923 году он издал крупноформатную папку литографий, созданных на основе рисунков 1917–1918 годов, и назвал ее Schtetl. Main chorewer haim, a Gedechenisch («Штетл. Моя разрушенная родина. Воспоминание»). В этих экспрессивных литографиях, лучших из всего созданного им, Рыбак обращается к той традиции, которая уже была обречена на умирание. И не только в связи с погромами времен Гражданской войны, которые прокатились волной по бывшей черте оседлости в Российской империи. Деревянная синагога на литографии «Большая синагога в Могилеве» высится как огромный готический собор,

кубистически разложенный на плоскости, обрисованный динамичными линиями. Рыбак часто использовал ее как мотив в живописных полотнах и крупноформатных рисунках углем. С такой экспрессивной силой художник рисует сцены повседневной жизни в еврейском городке. Но эта повседневность пронизана – совсем в духе Бубера – мистическим экстазом хасидского уклада (*ил. 46*).

Ил. 46. Иссахар Бер Рыбак. Симхат Тора. Рисунок для альбома «Штетл» (Берлин, 1923)

Ил. 47. Иосиф Чайков. Автопортрет, 1920. Из кн.: Б. Аронсон. Современная еврейская графика. Берлин, 1924. Leipzig, Deutsche Nationalbibliothek

Ил. 48. Обложка журнала Milgrojm, 1922/1. Художник Эрнст Бем. Из кн.: Б. Аронсон. Современная еврейская графика. Берлин, 1924. Leipzig, Deutsche Nationalbibliothek

Рыбак учился в Киевском художественном училище и активно участвовал в художественной секции Культур-Лиги. В Берлине, однако, он, как и многие другие левые художники, был членом Ноябрьской группы, участвовал в выставках Берлинского сецессиона и в Свободной выставке. После короткого пребывания в России он вернулся на Запад и окончательно обосновался в Париже.

Киевлянин Иосиф Чайков (Киев, 1888 – Москва, 1979) также учился в Киевском художественном училище (*ил. 47*), но в 1910–1913 годах, то есть в одно время с Шагалом. В отличие от Шагала, Чайков был членом группы еврейских художников *Махмадим* в Париже, а вернувшись в Киев, участвовал в работе Культур-Лиги. В Берлине он был в 1922–1923 годах – перед тем как перебраться в Москву. Скульптор и график, Чайков работал как иллюстратор для еврейских издательств в Берлине. Его написанный в Киеве и опубликованный в издательстве Культур-Лиги трактат «Скульптура» был перепечатан в берлинском издании польско-еврейского журнала «Альбатрос» (1923).

Эль Лисицкий вместе с Ильей Эренбургом издавал в Берлине транснациональный журнал *Vešč/Gegenstand/Objet* (вышло четыре номера в 1922 году)[207], создал конструктивистскую обложку каталога Первой русской художественной выставки, иллюстрировал книги для еврейских издательств.

Местом встречи немецких и российско-еврейских художников и литераторов стал идишистский журнал *Milgrojm* (*ил. 48*). Вместе с издававшимся на древнееврейском языке, не совсем идентичным вариантом *Rimon,* журнал выходил в Берлине с 1922 по 1924 год. *Milgrojm* печатал статьи о еврейском и «всеобщем» (универсальном) искусстве и литературе и был обращен исключительно к еврейским читателям, знающим идиш или древнееврейский. Просветительская программа журнала имела некоторое сходство с культурной программой Культур-Лиги. Это не случайно, ведь и Давид Бергельсон, и Дер Нистер, активно участвовавшие в его создании, были также создателями Культур-Лиги и находились в это время в Берлине.

Журнал издавала историк искусства Рахель Вишницер-Бернштейн (Минск, 1885 – Нью-Йорк, 1989) совместно с мужем, Марком Вишницером. Она была специалисткой в области средневековой книжной миниатюры, но интересовалась и современной еврейской культурой[208]. *Milgrojm* и *Rimon* были

задуманы как «путеводитель по различным слоям еврейской культуры». Их задачей было соединить древность и современный художественный процесс, еврейское искусство и искусство универсальное. Именно поэтому в этих журналах обсуждались не только еврейские темы, но и новый взгляд на готику и барокко, актуальная полемика вокруг экспрессионизма и поэтика китайского искусства. Еврейское искусство Вишницер воспринимала несколько размыто – как «часть единого творческого процесса человечества», определяемого «не национальными признаками, но единственно лишь личностью художника»[209]. В ее представлении еврейское искусство включалось в общую историю искусства. Публикуемые в журнале статьи ведущих художественных критиков – Франца Ландсбергера или Юлиуса Мейер-Грефе – о Сезанне, Рембрандте или Эль Греко провоцировали читателей не меньше, чем манифесты современных художников – Берлеви и Лисицкого.

В статье «Воспоминания о могилевской синагоге» Лазарь Лисицкий вспоминает об экспедиции, которую он предпринял вместе с Рыбаком по местам еврейской культуры в черте оседлости. Это была вторая этнографическая экспедиция, организованная Историко-этнографическим обществом по инициативе Семёна Ан-ского и барона Горация Гинзбурга в 1916 году, в разгар Первой мировой войны. В этом тексте Лисицкий размышляет о становлении и сущности еврейского искусства[210]. Годы между 1912-м и 1915-м для него – время еврейского Возрождения. В это время целое поколение молодых евреев «вдруг ощутили себя художниками», которые выходили «за психологические границы» черты оседлости. Он писал:

> Мы взяли в руки карандаши и кисти и начали изучать не только природу, но и самих себя. Кто мы такие? Каково наше место среди народов мира? Какова наша культура и какое искусство мы хотим создать?

По мнению Лисицкого, новое направление в искусстве возникло вначале в нескольких городах Литвы, Белоруссии и Украины. Оттуда оно стало продвигаться в Париж и завершилось («мы думали, это только начало») в Москве, на Первой выставке художников-евреев в 1916 году.

> Сегодня только те создают новое искусство, кто против него борется.

Такое провоцирующее высказывание вызвано было, по мнению художника, той противоречивой ситуацией, в которой в

настоящий момент находилось еврейское искусство.

Тот опыт, который приобрели художники в Германии, а особенно в Берлине, привел их не только к прямым контактам с интернациональной и немецкой художественной средой. Он заставил многих из них задуматься о соотношении, по выражению Хилеля Казовского, между «*yidishkayt* и цивилизацией»[211]. Радикальный, почти кощунственный отказ от традиции привел к некоторой дезориентации, к «двойному ощущению непринадлежности ни к еврейской традиции, ни к европейской истории искусств»[212]. Для Янкеля Адлера, в конце концов, позиция прояснилась: современное искусство, которое он называл экспрессионизмом, могло возникнуть не из традиционного уклада, а только из жизни большого города. Грохот трамваев, человеческая толпа, какофония звуков. Но и этот путь требовал жертв: «Мы теряем связь с Богом и нашими отцами»[213]. Чайков также считал, что еврейское искусство должно возникнуть из духа современности – времени электричества, скорости, стальных конструкций и бетона[214].

Своего рода подведение итогов развития еврейского искусства того времени состоялось в книге «Современная еврейская графика» киевского скульптора и театрального художника Бориса Аронсона (Киев или Нижин, 1900 – Нью-Йорк, 1980). Она вышла на русском языке в Берлине в 1924 году[215]. Аронсон наблюдает путь от «этнографии» к «эстетике» и видит три этапа в развитии еврейского искусства: подражание, стилизацию и индивидуализацию. Этнографический интерес предшествовал, по его мнению, эстетическому. Моделью для еврейского искусства служил тот «графический элемент», который составлял основу как народного орнамента, так и еврейской письменности. Отказ от натурализма, то есть от миметической традиции искусства как воспроизведения жизни, дал, как считал Аронсон, прямой толчок формальным поискам современного искусства.

Ил. 49. Эль Лисицкий. Шифскарта, 1922. Из кн.: И. Эренбург.

Шесть повестей о легких концах. Берлин: Геликон, 1922

В то же время он считал, что современные еврейские художники не в состоянии найти свой стиль. Обращаясь к мотивам еврейской жизни, они рискуют впасть в тривиализацию. На пути к абстракции они могут утратить теплоту и уют еврейского уклада. В качестве примера удачного соединения еврейской традиции и модернизма Аронсон приводит иллюстрацию Лисицкого к сборнику рассказов Ильи Эренбурга «А все-таки она вертится!»[216]. Иллюстрация соединила конструктивизм с еврейским шрифтом (*ил. 49*). В целом же национальный стиль находится, по мнению Аронсона, в противоречии с общей атмосферой нашего времени – времени «динамики, механики и фрагментации»[217].

Подводя итоги, следует сказать, что позиция еврейских художников из Восточной Европы отличалась большой амбивалентностью. С одной стороны, их транснациональные контакты и радикализм многих художественных высказываний были прямо-таки парадигматичными для времени модернизма. Также и связь с политически левыми силами (Ноябрьская группа) способствовала их интеграции в преимущественно левую художественную среду. Именно это и послужило спустя несколько лет поводом для национал-социалистов объявить современное искусство «еврейским» и «культур-большевистским». С другой же стороны, еврейский конструкт национального модернизма сопровождался архаичными поисками корней. Именно связь радикальности с архаикой казалась для немецкой публики особенно привлекательной в 1920-е годы. Для многих художников из Восточной Европы Германия стала остановкой на пути во Францию, Англию или в США. Несмотря на такой транзиторный характер, пребывание в Германии стало для многих из них важным этапом рефлексии о том, что же представляет собой еврейское искусство и можно ли облечь его в современную форму. При этом им удалось оставить такой след в немецком культурном ландшафте, который потом не получилось при всем старании стереть.

# Русские художники в берлинском журнале Der Sturm

Художественный журнал *Der Sturm* («штурм» в переводе с немецкого – буря) был основан в 1910 году музыкантом и публицистом Херварт Вальденом[218] (1878–1941). Вальден был постоянным автором своего журнала и главным мотором всего предприятия. С 1912 по 1929 год параллельно с журналом существовала одноименная галерея, сразу же ставшая ареной авангарда. Одно время действовала школа живописи и театральная студия. Несмотря на организационные сложности и финансовые проблемы, художник сумел продержаться с журналом, выходившим вначале как еженедельник, потом ежемесячно, а то и раз в квартал, до 1932 года.

В своей книге «Взгляд на искусство» Херварт Вальден назвал русских художников, наряду с Оскаром Кокошкой и «венграми», «основоположниками современного искусства»[219]. Жена Вальдена Нель Рослунд (шведка по происхождению) вспоминала о его особой привязанности к русской культуре: «Он любил русскую литературу и искусство, а русский характер интересовал его особенно»[220]. В гостиной Вальденов (фотография которой была напечатана в качестве рекламной открытки) висели, по определению Нель Вальден, «самые красивые картины», а именно произведения Шагала, Кандинского и Кокошки. В круг художников «Штурма», то есть тех художников, чьи интересы представлял галерист Вальден, входил еще и Александр Архипенко, также, во всяком случае до Первой мировой войны, считавшийся «русским» художником. Василий Кандинский и Марк Шагал были, в понимании Вальдена, важнейшими представителями «экспрессионизма», а Александр Архипенко был назван «наиболее значительным скульптором нашего времени». Их произведения многократно выставлялись и публиковались в «Штурме», а портреты художников «Штурма» распространялись в качестве рекламы в открытках.

Особенно большую роль для Вальдена Россия играла в период Веймарской республики, когда он изменил свою политическую ориентацию и стал членом КПГ. Вскоре после того он занял пост председателя Объединения друзей СССР. Его поездки в Советский Союз – в 1927-м, в связи с 10-летней годовщиной революции, в 1929-м и в 1931-м, накануне его окончательного переезда в СССР в июне 1932 года, – не замутили лучезарности его взгляда на страну и людей. Такой

просветленный взгляд на СССР отличал не только Вальдена. Другие литераторы и художники тоже посещали Страну Советов и включались в тщательно спланированную и организованную советскими властями экскурсионную программу. Лишь немногие из них, например Вальтер Беньямин, а особенно Андре Жид, смогли прорвать пропагандистскую паутину и получить собственное представление о жизни в стране большевиков.

Номер «Штурма», посвященный СССР, открывается описанием исправительно-трудового лагеря. Некоторые лагеря, образцовые, также были включены в экскурсионную программу для иностранцев[221]. Вальден с восторгом описывал жизнь заключенных, их кружки чтения и хорового пения, библиотеки и шахматные клубы – всё, что должно было способствовать перевоспитанию преступников в настоящих советских людей. С подлинными обстоятельствами лагерной, вернее тюремной, жизни Вальдену довелось познакомиться несколько лет спустя, когда в марте 1941 года он был арестован в Москве как «немецкий шпион» и через шесть месяцев, измотанный допросами, умер в пересыльной тюрьме в Саратове.

Среди немногих имен русских знакомых, которые Вальден назвал во время допросов, было имя театрального критика и переводчика Максимилиана Шика (1884–1968)[222]. Шик был членом основанного Вальденом в начале 1900-х «Объединения в защиту искусства». Вероятно, при посредничестве Шика Вальден организовал в Берлине вечер российских актеров в связи с гастролями МХАТа. Возможно, это была первая встреча Вальдена с российской культурой.

Особенно тесные связи с русскими установились, по словам Нель Вальден и по другим свидетельствам, в начале 1920-х годов, когда Берлин стал центром эмиграции из России. После возобновления дипломатических отношений между Германией и Россией в результате договора, подписанного в Рапалло в 1922 году, в Берлине обосновались официальные советские представительства, обслуживающие всю Европу. С торговым представительством России Вальден был связан в последние годы своей жизни в Германии, когда он по его заданию координировал оформление советских торговых выставок – в Музее гигиены в Дрездене и на выставке мехов в Лейпциге[223].

Среди друзей Вальдена были как эмигранты из России, так и официальные представители советской власти, например Анатолий Луначарский и Илья Эренбург. Выставка жены Луначарского, Любови Козинцевой, прошла в галерее «Штурм» в апреле 1929 года. Вальден встречался с Маяковским и Лилей Брик во время их поездки в Берлин в 1924 году. С Осипом Бриком

Вальден общался позже в Москве.

Настоящая дружба связывала его с режиссером и кабаретистом Яковом Южным. Его эмигрантский театр-кабаре «Синяя птица» имел большой успех в Берлине, а Вальден был там постоянным и желанным гостем[224]. Художница Елена Лисснер, которая оформляла спектакли русского кабаре, вспоминала о том, что многие русские художники захаживали в редакцию «Штурма», которая находилась прямо напротив журнала *Der Querschnitt* на Потсдамерштрассе в Берлине. Оба издания печатали информацию о русском искусстве[225].

Вальден был очень привязан к Берлину и называл его «Столицей Соединенных Штатов Европы». В его восторженном описании космополитического характера немецкой метрополии «русский Берлин» занимал важное место. «Особенность этого города в том, что в нем русские живут на западе, немцы на юге, а итальянцы на севере. Это город, в котором немцы говорят по-французски, русские по-немецки, японцы на ломаном немецком, а итальянцы по-английски». А собственный «язык» берлинцев – берлинский диалект – способны были понимать, по словам Вальдена, только русские[226].

Какую роль играли русские художники в том каноне модернизма, который создал Вальден? Какова была его заслуга в продвижении «русских» на международной художественной арене?

## Первый немецкий осенний салон

Особое чутье Херварта Вальдена как открывателя талантов подчеркивается всеми биографами. Недаром история «Штурма» – это история европейского модернизма. Причем эта история отнюдь не ограничивается экспрессионизмом, хотя Вальден понимал экспрессионизм очень широко – как вообще «искусство духа». В вышедшей после войны уже цитированной книге он анализирует три стилевых узла современного искусства: экспрессионизм, футуризм и кубизм. В открытии всех трех движений в довоенное время Вальден сыграл ключевую роль, так же как после войны он признал значение дадаизма как нового явления. Напомним: в 1912 году он провел первую в Германии выставку итальянских футуристов. Эта выставка сопровождалась типично футуристическим эксцентрическим действом: художники-футуристы разъезжали по Берлину на автомобиле и разбрасывали листовки, рекламирующие выставку. Перформативный характер современного искусства был очень рано осознан Вальденом. Начиная с этой выставки, он стал

включать такие действа в свою выставочную программу, расширив поле своей деятельности до театральных представлений, выразительного чтения текстов, музыкальных постановок. Интерактивное действо, предусматривавшее активное включение зрителя в художественный процесс, открытое впервые итальянскими футуристами, получило дальнейшее развитие с выходом на художественную арену дадаистов. И это явление тут же было узнано в своей новизне и поддержано Вальденом.

Не только французский, но и чешский кубизм был выдвинут на европейскую арену в довоенных выставках и публикациях «Штурма». Что касается экспрессионизма, то он, по словам Нель Вальден, включал большинство художников, но прежде всего – немцев и (!) русских. Сюда входили представители как фигуративного направления, так и беспредметного, что было, в понимании четы Вальденов, выражением «мироощущения», а не стилевым признаком. К кубистам относили художников из Праги (Богумил Кубишта и др.) и французов. Футуристами же считались исключительно итальянцы, но не русские, хотя те и называли себя таковыми.

Это распределение по странам и стилевым направлениям кажется немного странным, особенно если учитывать многократно подчеркиваемый «интернационализм» Вальдена. Вернемся опять к Нель Вальден. Она, с одной стороны, утверждала, что Херварт был лишен национального чувства, но с другой – что его неуклонно влекла Россия, а именно «мистически-романтическое начало, особенно проявляющееся у русских, склонность к меланхолии, которая может неожиданно перекинуться в безудержное веселье»[227]. По ее весьма наивному суждению, это было связано с происхождением семьи: предки Херварта Вальдена были евреями, выходцами из России. То есть «он был европеец, не знал и не признавал никаких национальных границ», но любил рассуждать о мудрости Талмуда. Она признавала значение «еврейского духа» для «Штурма» и даже пересказывала слухи о том, что симпатии к коммунизму объяснялись свойственным Вальдену как еврею чувством «бездомности». «Еврейский вопрос» поднимается в очень интересной переписке Нель Вальден с Лотаром Шрайером и Георгом Мухе, где Мухе в своем критическом отзыве о воспоминаниях Нель просит ее не поднимать острую в послевоенной Германии тему еврейства, боясь неправильной интерпретации ее суждений. Ведь получалось, что она, совсем не желая того, воспроизводила распространенное мнение о нерасторжимой связи модернизма и еврейства в период Веймарской республики – связи, которую нацисты наглядно

показали в своих передвижных выставках «Выродившееся искусство»[228]. Художники «Штурма» были там главными действующими лицами.

Сам Вальден неоднократно подчеркивал свою наднациональную установку в вопросах оценки искусства. В 1927 году, оглядываясь на свой жизненный путь, он писал:

> Новые движения в искусстве возникли почти одновременно во всех странах, но художники не могли договориться друг с другом. Они смогли объединиться только благодаря созданию «Штурма», который их организовал и впервые собрал вместе на Большой международной выставке в Берлине в 1913 году[229].

Таким образом, Вальден определял свою роль в качестве «организатора» поверх национальных границ. Он имел в виду легендарную выставку в Берлине, которая – по французскому образцу – была названа «Первый немецкий осенний салон». Вальден собрал 366 картин 90 художников из многих стран. После французов и немцев русские художники были представлены самым большим количеством полотен.

Но уже в первой выставке «Штурма» (группы «Синий всадник» весной 1912 года) в старой вилле Гилка на Тиргартенштрассе, 34а участвовали русские художники: Давид и Владимир Бурлюки и Наталья Гончарова[230]. Текст Давида Бурлюка «Русские дикие (фовисты)» из альманаха «Синий всадник» был опубликован в «Штурме»[231]. В этом тексте – видимо, отражавшем содержание лекций, с которыми он выступал в разных городах России, – Бурлюк дает краткий очерк истории российского модернизма и называет имена художников, относящихся к этому направлению, – в первую очередь мастеров «Бубнового валета».

Произведения братьев Бурлюков и Гончаровой уже были представлены и до этого – на первой выставке «Синего всадника» в галерее Таннхаузер в Мюнхене в декабре 1911 года. А на второй мюнхенской выставке объединения – в галерее Ханса Гольца в феврале 1912 года – были показаны рисунки Бурлюков, Гончаровой и Ларионова. На этой выставке художники представили те же картины, что и на своей первой выставке в Мюнхене. Там была и крупноформатная «Композиция V (Страшный суд)» Кандинского, отклоненная жюри Нового объединения художников из-за ее размеров. Это стало, кстати, одной из причин создания «Синего всадника». Кандинский выставил также живопись на стекле, Импровизации 22 и 27 и «Импрессию Москвы». Давид Бурлюк выставил картины «Голова», «Лошади» и «Весна», а его брат Владимир – два живописных

пейзажа и портрет. Наталья Гончарова показала «Натюрморт с омарами». Там же были представлены две картины Елизаветы Эпштейн, мюнхенской ученицы Кандинского. Михаил Ларионов не участвовал в первой берлинской выставке.

Контакты со «Штурмом» сложились благодаря Кандинскому, как видно из его переписки с Вальденом, которая была особенно интенсивной в это время. Знакомство с Шагалом, ставшим после этой выставки одним из главных художников «Штурма», состоялось благодаря Гийому Аполлинеру, представлявшему интересы Шагала после ссоры из-за невыплаченных ему Вальденом в связи с послевоенной инфляцией гонораров. Шагал поддерживал связи с российской художественной средой. Название одной из показанных на выставке картин «России, ослам и другим посвящается» (сейчас в центре Помпиду в Париже) связано, вероятно, с выставкой группы «Ослиный хвост» в Москве, в которой Шагал принимал участие. Некоторые из русских художников жили в Париже – например, Елизавета Эпштейн, которая дружила с Кандинским и была близкой подругой Сони Делоне-Терк. Робер Делоне занимал важное место в салоне: его семнадцати картинам был отведен целый зал. Но в целом русские художники были выставлены в соответствии с принципами Вальдена, который стремился показать тенденции современного искусства в целом, а не национальные школы, и были распределены по разным залам.

Николай Кульбин представил в Берлине две картины – примитивистскую «Мадонну из Путивля», которая вызвала критику в России как антирелигиозное произведение, и рисунок «Диспут», живо изображавший футуристические вечера в России и напечатанный в каталоге выставки. Представлена была также картина открытого Бурлюками в Чернянке кузнеца Павла Коваленко (нового Таможенника Руссо) из личной коллекции Кандинского.

Александр Архипенко, выставлявшийся с русскими, попал не через Кандинского, а прямо из Парижа, так же как и Марк Шагал, которого порекомендовал Гийом Аполлинер (во многом благодаря своему польскому происхождению он интересовался искусством из Восточной Европы). Картины Шагала с выставки были куплены Вальденами и в период их совместной жизни висели, как это видно по фотографии, в их гостиной.

Три представленных на выставке произведения Михаила Ларионова отражают три периода его творчества. Одна – «Голова солдата», воспроизведенная в каталоге, – является частью солдатской серии 1910–1911 годов. Вторая – «Осень счастливая» (возможно, та, что сейчас находится в Русском музее) – относится

к серии «Венер». В обеих картинах используется сочетание примитивистского текстового ряда (обсценного в «Солдате») с идолоподобным характером фигур и с рельефной живописной поверхностью. Третья картина – «Купальщица на берегу» (1913, Кельн, музей Людвиг) – это пример «пневмолучизма», который отражает интенсивное изучение художником футуризма и, возможно, влияние Робера Делоне (хотя сам Ларионов это отрицал)[232].

Давид Бурлюк выставил казацкие и сельские сцены, а Гончарова – картины лучистского направления. Таким образом, искусство из России было представлено в различных проявлениях, но доминировал неопримитивизм как «исконно русский» стиль. Мюнхенцы Марианна Веревкина и Алексей Явленский, а также Елизавета Эпштейн группировались вокруг Кандинского, который выставил семь картин, в том числе «Композицию VI»[233].

Хотя эта выставка, как стало ясно впоследствии, оставила значительный след в истории искусства, в финансовом отношении это был полный провал. Но русские художники прочно утвердились в составе тех передвижных выставок, с которыми Вальден ездил по Европе и которые он посылал в Америку и в Японию накануне и во время войны. Персональные выставки Архипенко, Шагала, Кандинского, Явленского, устроенные Вальденом, привели к их продвижению на европейском художественном рынке. В 1918 году состоялась выставка русских художников «Штурма» под характерным названием «Русские экспрессионисты».

## Новые времена – новые планы: 1920-е годы

В послевоенное время ситуация для «Штурма» радикально изменилась. Инфляция и деловая несостоятельность Вальдена привели предприятие на грань разорения. Брак с Нель распался не в последнюю очередь из-за политических разногласий супругов. Совместно собранная коллекция отошла к Нель и была впоследствии разрознена. Вальден перешел на левые позиции и стал членом КПГ (*Edelkommunist* – «благородный коммунист», как она его называла, видимо, в отличие от менее «благородных» членов компартии). Общее мнение специалистов, в основном историков литературы, – что «Штурм» времен Веймарской республики уже не такое значительное явление, как раньше. Именно поэтому внимание исследователей было обращено прежде всего на довоенную историю «Штурма», непосредственно связанную с историей экспрессионизма, а его деятельность 1920-х

годов оставалась до сих пор практически неизвестной, поскольку не вписывалась в этот контекст. Создать более объемную и объективную картину деятельности Вальдена и созданного им художественного предприятия смогла лишь выставка 2012 года, прошедшая весной в Вуппертале и собравшая много произведений круга «Штурма» не только 1910-х годов[234].

По мнению Фелькера Пирзиха, западногерманского исследователя литературы экспрессионизма и первооткрывателя «Штурма», после долгого периода забвения в 1920-е Вальден не выставлял значительных художников[235]. Да и Эль Лисицкий в журнале «Вещь – Gegenstand – Objet» писал, что «Штурм» «превратился из океанского лайнера в лодку»[236] (что не мешало ему, однако, общаться с Вальденом и внимательно следить за его деятельностью). Конечно, сложная финансовая ситуация не позволяла Вальдену развернуться, как до войны и даже во время войны, с передвижными выставками, театральной и художественной студией и пр. Открылись конкурирующие галереи, такие как галерея Альфреда Флехтхайма в Берлине. Флехтхайм выставлял ставших известными благодаря «Штурму» художников, таких как Оскар Кокошка или Марк Шагал, и издавал журнал *Der Querschnitt* («Поперечное сечение»). Известность и влияние приобрел также издаваемый Паулем Вестхаймом, постоянным оппонентом и конкурентом Вальдена, журнал *Das Kunstblatt*. Но, с другой стороны, целый отдел Первой международной выставки, организованной в мае 1922 года в Дюссельдорфе в торговом доме «Титц», был подготовлен «Штурмом». На этой значительной выставке современного искусства года присутствовали не только находившиеся в зените славы Архипенко и Шагал, но также и новые имена, открытые Вальденом, – венгры Ласло Мохой-Надь и Ласло Пери. Там были немецкий дадаист Курт Швиттерс и эмигрант из России Иван Пуни. В своей статье об этой выставке в еврейской газете «Наш курьер», выходившей в Польше, польско-еврейский художник конструктивистского направления Генрик Берлеви, также выставлявшийся в «Штурме», подчеркнул не только большое количество картин в отделе «Штурма», но и их высокое качество[237]. Статья Берлеви – одно из многих свидетельств влияния «Штурма» за пределами берлинской художественной среды, на международной арене.

1920-е годы стали для Вальдена временем открытий и значительных перемен не только в политическом отношении, но и в эстетическом. Он открыл для себя искусство тех стран, которые до Первой мировой войны были частью империй и обрели независимость лишь в результате Версальского договора.

Это Польша, Югославия, Венгрия и Болгария. И тут Вальден оставался самим собой: он был очень разборчив и пристрастен в выборе художников. Следует признать, что в этом случае ему не удалось совершить такие открытия, как это было с Кокошкой, Шагалом или Архипенко. Пожалуй, только Ласло Мохой-Надь сделал карьеру, сопоставимую с другими художниками, прошедшими через «Штурм». Но и тут, как и накануне Первой мировой войны, роль Вальдена как первооткрывателя и «организатора» новых имен и течений в искусстве была очень значительна.

Выставки и публикации «Штурма» 1920-х годов демонстрируют очень широкий спектр искусства модернизма стран Восточной и Юго-Восточной Европы. Широта и новизна этого взгляда становятся по-настоящему понятны только сейчас, когда, во-первых, в силу изменения политической ситуации информация о событиях в художественной жизни Восточной Европы становится более полной, так что ее можно сопоставлять и связывать с тем, что происходило в то же время на Западе, и, во-вторых, все более проявляется интерес к художникам второго ряда, а не только к нескольким хорошо изученным иконам современного искусства.

На первом месте здесь, если учитывать частоту выставок и публикаций в журнале, находились венгерские художники. Вальден первым увидел значение Мохой-Надя и Ласло Пери. После выставки в «Штурме» в 1922 году Мохой-Надь получил приглашение от Вальтера Гропиуса преподавать в Баухаусе в Веймаре (позже – в Дессау). Вальден интересовался польским, венгерским, румынским и болгарским искусством и литературой – последние выпуски «Штурма» были посвящены этим темам[238].

Какую роль в этой изменившейся выставочной и журнальной программе Вальдена играли русские?

В начале 1920-х Берлин стал местом встречи и транзитным пунктом для многих эмигрантов из СССР и официальных путешественников. Среди них были как убежденные противники, так и столь же ярые сторонники советской власти. Одни приезжали в Берлин для получения «нансеновского паспорта», чтобы затем отправиться дальше – в Париж или в Америку, другие, обладатели командировочных удостоверений, по заданию пропагандировали советское искусство и культуру за рубежом. Так, в 1921 году Василий Кандинский въехал вместе со своей женой Ниной в Германию – с официальным заданием установить контакты с зарубежными художниками. У него уже было, правда, приглашение Гропиуса работать в Баухаусе. Которым он и воспользовался. Иван Пуни и Ксения Богуславская, напротив,

оказались в Германии после рискованного пешего перехода из Петрограда в Финляндию по Финскому заливу. В начале 1920-х годов еще не было прочно устоявшихся границ между столь различными группами – эмигрантов и сторонников нового режима. Показательно, что все они, независимо от своих политических убеждений, были представлены на уже упоминавшейся Первой русской художественной выставке в Берлине, проходившей осенью 1922 года в галерее Ван Димен. Это связано и с короткими сроками подготовки этого первого после договора в Рапалло российско-германского мероприятия в области культуры, имевшего большое пропагандистское значение. Помимо революционного искусства супрематизма Казимира Малевича и конструктивизма, представленного комиссаром Давидом Штеренбергом, Лисицким, Певзнером, там были показаны и ностальгически-ретроспективные произведения мирискусников, и сезаннизм «Бубнового валета», и реалистическое направление в русском искусстве.

Таким образом, следует признать, что тот образ русского искусства, который сложился в Германии во многом благодаря «Штурму» и о котором вспоминала Нель Вальден, изменился. Из-за многообразия российских художественных стилей и школ, которые стали присутствовать на европейской художественной арене, он стал более сложным. Вместе с тем Вальден не следовал той моде на русский конструктивизм, которая возникла под влиянием Первой русской художественной выставки в Берлине в 1922 году.

Во времена «интернационального конструктивизма» Вальден по-прежнему пользовался своей терминологией: экспрессионизм-футуризм-кубизм. Он, как и раньше, писал о духовном в искусстве, о роли интуиции и индивидуализме творчества. Это были слова не из современного лексикона, который использовал такие понятия, как *коллективное творчество, художник-инженер, производственное искусство*. Эль Лисицкий и Ханс Арп, претендовавшие в своей книге «Измы в искусстве» на нечто вроде канона современного искусства, отозвались о Вальдене пренебрежительно. Под леммой «экспрессионизм» там написано: «Из кубизма и футуризма Вальденом был изготовлен фальшивый заяц, метафизический немецкий бифштекс – экспрессионизм»[239].

Отношение к русской культуре радикально изменилось после Первой мировой. С одной стороны, ее не окружал более ореол экзотичности. «Русские» были теперь выходцами не из одной большой страны – России, но из разных стран, возникших после распада Российской империи, и относились к различным

национальностям и политическим группам. Шагал, который не в последнюю очередь благодаря Вальдену считался воплощением «русскости» – со всем ее мистицизмом, народной сказочностью, фантастикой, – стал в послевоенных выставках и публикациях все больше интерпретироваться как еврей из Восточной Европы (Ostjude) и даже хасид. В творчестве Александра Архипенко стали находить все больше связи с пластической традицией Украины.

Вальден был знаком с официальными представителями советской власти. Но все же, несмотря на свою «левизну», он последовательно демонстрировал свои эстетические убеждения. Он с восторгом описывал на страницах «Штурма» гастроли Камерного театра Александра Таирова в Берлине в 1923 году. Он писал о Еврейском театре Алексея Грановского и театре Мейерхольда, спектакли которых он видел в Москве, но практически ничего – о художественной жизни Советской России 1920-х годов. Однако на первом месте стояло для Вальдена русское эмигрантское кабаре «Синяя птица». Его «подлинно русские спектакли, сочетавшие лубочную яркость с декадентской меланхолией», ввергали Вальдена, по словам свидетелей, в настоящий экстаз[240].

Несмотря на разногласия с Марком Шагалом и Василием Кандинским по поводу выплаты гонораров, обесценившихся за время войны в результате инфляции[241], их довоенные работы из коллекции Вальденов продолжали выставляться и публиковаться в журнале.

Так, в марте 1919 года в перечне XVII выставки «Собрания Вальден» находятся произведения Архипенко, Кандинского, Явленского и Веревкиной. Среди участников выставки «Десять лет „Штурму“» (100-я выставка) в сентябре 1921 года присутствуют, помимо Архипенко, Шагала и Кандинского, Наталья Гончарова (полотно «Пейзаж») и новые художники «Штурма» – Ксения Богуславская и Иван Пуни. После всех имен, включая Архипенко, указано «Россия».

Хранящаяся в рукописном отделе Третьяковской галереи переписка Херварта Вальдена с Михаилом Ларионовым за 1921–1927 годы свидетельствует об интенсивном контакте между галеристом и обоими художниками[242]. Хотя переписку вел Ларионов, он представлял интересы их обоих, а Гончарова, лучше владевшая французским языком, писала письма под его диктовку или переводила их с русского оригинала. Сохранились отчасти и русские оригиналы, а также корректуры Ларионова. Вальден пытался организовать персональную выставку обоих художников. Помимо тех картин, которые хранились у Вальдена после Первого осеннего салона 1913 года в Берлине, должны были быть

выставлены еще 50 картин (может быть, речь шла о рисунках, но назывались они французским словом *tableaux*). В журнале печатались театральные эскизы, правда, довоенного времени. Обсуждались планы выставки театральных работ обоих художников, а также обмена публикациями по театру в «Штурме» и в издаваемом Ларионовым журнале *Parallèles*. Ларионов отправил Вальдену свою монографию о балетах Сергея Дягилева и обещал ему сделать обложку для музыкального произведения.

В последнем письме, от 1927 года, Вальден просил русского художника связать его с Дягилевым. Он хотел предложить тому постановку балета по его пантомиме «Семь смертей Пьеретты». Все это было связано с интересом к театру, который объединял русских художников и немецкого галериста и издателя.

Театральный характер имела и выставка Ивана Пуни, которая состоялась в феврале 1921 года в галерее «Штурм». Для этой выставки Пуни, прибывший в Берлин лишь в сентябре 1920 года, предоставил произведения, отчасти созданные в Берлине за это короткое время. Вероятно, потому способ показа картин был особенно экстравагантным. Они были развешены на шнурах, иногда одно произведение поверх другого. Таким способом подчеркивалась пространственность его супрематических композиций, возможно, она и отвлекала от некоторой поспешности подготовки выставки. Таким образом, в экспозицию включалось еще одно измерение – пространственное, а иерархичность презентации экспонатов, согласно дадаистской эстетике, снималась или релятивировалась. Гигантскими буквами русского алфавита был оформлен вход на выставку. Манекены-сэндвичи в созданных Богуславской кубистических костюмах фланировали на улице перед входом и несли слог или букву – часть имени *Иван Пуни*. Таким образом, в своей перформативной форме эта выставка перекликалась с первой нашумевшей выставкой итальянских футуристов в галере «Штурм» 1912 года[243]. Контакты с Пуни, по-видимому, были длительными: его «Фокстрот» был помещен на обложке журнала уже после отъезда художника из Берлина.

Для Пуни годы его пребывания в Берлине, с 1920-го по 1923-й, были периодом подведения итогов и аналитического и, следовательно, критического подхода к использованным им еще раньше приемам супрематизма и кубизма. В своих полемических выступлениях в Доме искусств и в публикациях он критически отзывался как о супрематистском «академизме», так и о конструктивизме и выдвигал на первый план интуицию и чувство как основу современного искусства. По своим художественным воззрениям он был очень близок Херварту Вальдену[244].

В сентябре 1922 года состоялась выставка другого художника – Сержа Шаршуна. Именно тогда Шаршун приехал из Парижа в Берлин, чтобы получить паспорт для возвращения в Россию. Но, пообщавшись с недавними эмигрантами и приезжими из России (например, с Айседорой Дункан), он отказался от этой идеи. Так же, как и Пуни, атмосфера Берлина вдохновила Шаршуна на более интенсивное занятие теорией, написание текстов в том направлении, которое он открыл в свои парижские годы. В Берлине он начал издавать журнал-листовку «Перевоз дада / Transbordeur Dada» с характерным эпиграфом: «Россия говорит Западу – иди сюда». Он участвовал в Русской выставке 1922 года в Берлине. В том же году он напечатал брошюру «Дадаизм (Компиляция)» – характерный для Шаршуна ассамбляж афоризмов, аналитических высказываний и абсурдистских пассажей, являющийся важным документом истории дадаизма[245].

Но выставка в галерее «Штурм», в которой он участвовал вместе со своей подругой Еленой Грюнгоф (скульптор и ученица Архипенко), демонстрировала не дадаистские произведения, а малоформатные натюрморты в стиле живописного пуризма под названием «Демонстрация орнаментального кубизма». Он выставил сорок две картины, Грюнгоф – тринадцать. В июньском номере «Перевоза Дада» выставка была подана следующим образом:

> Весь сентябрь эстетическая головомойка шампунем Штурм. На женской половине – художник С. Шаршун, на мужской половине – скульпторша Елена Грюнхоф. 134a, Potsdamer Straße, Berlin W.[246]

На двух русских выставках 1927 года были представлены художники, переехавшие к тому времени из Берлина в Париж. Алексей Ремизов был центральной фигурой русского Берлина. Его выставка в галерее «Штурм» – свидетельство близости Вальдена к эмигрантским кругам Берлина. В случае с Александрой Экстер Вальден проявил еще раз свое исключительное чутье новизны. Художница показала, наряду с театральными работами прежних лет, свои конструктивистские декорации – новые работы в области театра и кино. Это был результат ее занятий теорией и практикой театрального искусства и искусства кино после переезда в Париж, а также – работы педагогом в Академии Леже[247]. Выставив ее новые работы для кино, Вальден продемонстрировал свою готовность к пониманию этого искусства будущего, активно внедряющегося в художественное пространство.

## «Штурм» и искусство Восточной Европы

Для художников из Восточной и Юго-Восточной Европы – от Румынии и Болгарии до Югославии, Польши и Украины – журнал «Штурм» играл роль важного художественного ориентира и образца во многих отношениях, но прежде всего – для создания многочисленных художественных журналов, возникших в 1920-е годы в этих странах, таких как польский *Blok*, румынский *Contemporaneul*, югославские *Zenit* и *Dada-Tank*. Роль Вальдена как организатора художественного процесса и важного ориентира становится все более очевидной в связи с интересом к авангарду в Восточной и Центральной Европе[248]. А между тем он печатал статьи в упомянутых выше изданиях и распространял эти издания через редакцию своего журнала.

Издатели харьковского журнала «Нова генерація» (1927–1930), одного из самых серьезных и долгосрочных периодических изданий авангарда, поддерживали тесные связи с Вальденом. Наряду с мастером Баухауса Ласло Мохой-Надем и футуристом Энрико Прамполини, он был членом редколлегии этого журнала. Вальдена там называли «нашим другом», а журнал «Штурм» считался «левым». Он посетил редакцию в Харькове во время одной из поездок по Советскому Союзу, был дистрибьютором журнала в Европе и хотел написать о нем. Украинские модернисты, называвшие себя панфутуристами, помещали информацию о публикациях «Штурма» и размещали их рекламу на своих страницах. В журнале *«Нова генерація»* была напечатана статья Вальдена о современном искусстве Европы[249]. Обсуждались планы дальнейшей совместной работы, но им не суждено было осуществиться.

Интересовался ли Вальден искусством после своего переезда в Россию? Выставку «15 лет советского искусства», проходившую в 1932–1933 годах в Москве и Ленинграде[250], он не мог не видеть, но у него не было больше журнала для выражения своей позиции. Хотя, возможно, она была бы и критической. Ведь он критиковал конструктивизм, не интересовался ни супрематизмом, ни фотографическим дискурсом 1920-х годов в Советской России. Во всяком случае, в журнале нет отклика на эти дискуссии. Странным кажется также, что Вальден при всех своих симпатиях к Советской России не устроил в своей галерее ни одного программного показа советского искусства. Даже Первая русская художественная выставка 1922 года, произведшая фурор в Берлине, не получила отклика в «Штурме»[251]. В номере, посвященном Советскому Союзу, в котором высказывается восторг прогрессивным устройством исправительных лагерей,

упоминаются вскользь Малевич и Штеренберг. После путешествия в Грузию Вальден пренебрежительно отозвался о грузинских эпигонах Мюнхенской школы и восторженно написал об уже умершем к тому времени Пиросмани. Одна картина его воспроизведена в «Штурме».

И есть еще одно поле деятельности Вальдена, непосредственно связанное с Россией. В архиве «Штурма» в Берлине хранится письмо Вальдена к Паулю Клее, в котором идет речь о картинах, отправленных Вальденом вместе с «нашей русской выставкой» в Москву, Ленинград и Саратов[252]. Речь здесь идет о Первой всеобщей германской выставке 1924 года, в которой, кроме немецких художников, были показаны представители современных течений Центральной и Юго-Восточной Европы. Хотя имени Вальдена в числе организаторов выставки и нет, она демонстрировала типичное для «Штурма» соединение художников западного и восточноевропейского авангарда и оказала влияние на художников, например, группы ОСТ.

Означает ли это, что русские художники больше не были для Вальдена провозвестниками современного искусства? Или же они после выставки в галерее Ван Димен не нуждались в посреднике и нашли другие галереи и журналы? Объясняется ли это его нелюбовью к конструктивизму, который в западном художественном контексте ассоциировался с советским искусством? Однако же он провел в июне 1923 года выставку польского художника-конструктивиста Мечислава Щуки и его жены Терезы Жарновер и опубликовал в 1928 году текст и фотомонтажи художника, трагически погибшего незадолго до того.

Всё это вопросы, на которые трудно найти ответы. Известно, что в конце 1920-х Вальден был связан с организацией и оформлением промышленных ярмарок в Дрездене и Лейпциге, в которых ведущую роль играл Лисицкий, но также и украинцы Василь Ермилов и Вадим Меллер. К сожалению, пока не нашлось никаких документальных свидетельств этого сотрудничества.

В заключение следует сказать: Вальден высоко ценил русских художников и русскую культуру в целом. Некоторым из художников (в первую очередь Шагалу, да и Архипенко) он помог пробиться на мировую арену, о чем они далеко не всегда вспоминали. Но его представление о русской культуре был несколько размытым, неопределенным. Его выбор художников был чрезвычайно субъективным и не всегда отражал реальный расклад национальной художественной сцены. Первоначально (а возможно, и далее) он опирался на советы и общие представления

об искусстве, сложившиеся в кругу «Синего всадника». Связь его теории с теорией Кандинского очевидна. К «русским» в «Штурме» относили как кубофутуристов и неопримитивистов из России и Украины, которые в то время занимались поисками корней и занимали отчасти агрессивно-антизападную позицию, так и тех, чья карьера делалась в Мюнхене или Париже. Все эти связи и сложности взаимоотношений Вальден полностью игнорировал. Его чутье на художественное качество было почти всегда безошибочно. Но представление о русском искусстве оставалось при этом сказочно-романтическим. Он ценил сочетание меланхолической грусти с безудержным весельем, декоративности с формальными экспериментами – всё, что лучше всего проявлялось в области театрально-декоративного искусства. Отчасти эти вкусы и приоритеты Вальдена и легли в основу распространенного до сих пор шаблонного представления о русском искусстве, сложившегося на Западе.

Большой заслугой Вальдена и в 1910-е, и в 1920-е было то, что он сумел не только стать, но и остаться важным ориентиром и связующим звеном для художников авангарда как на Западе, так и на Востоке Европы, – заслуга «организатора» искусства авангарда, которая была незаслуженно забыта и только сейчас оценивается вновь.

# III. Как создавалось счастье?

# Советские города в путевых заметках зарубежных наблюдателей

> *– Хорошо жить на свете! – сказал Балаганов. – Вот мы едем, мы сыты. Может быть, нас ожидает счастье…*
>
> *Илья Ильф и Евгений Петров. Золотой теленок*[253]

> *Новый взгляд на город, как и новый взгляд на людей, напоминают обретение нового духовного состояния: всё это несомненный результат поездки в Россию.*
>
> *Вальтер Беньямин. Московский дневник, 1926–1927*[254]

Счастье было важной составляющей советской утопии. Такие слова, как «Человек рожден для счастья, как птица для полета»[255] или строки из известной песни «Мы кузнецы, и дух наш молод, куем мы счастия ключи», стали общими местами советского времени, их можно было прочитать и услышать вновь и вновь, в любое время. Народы Советского Союза жили в самой счастливой стране мира. Оптимизм и вера в светлое будущее характеризовали советское социальное пространство как «пространство ликования»[256], состояние счастья внушалось, его проявления требовали с плакатов, на выставках и в фильмах, на собраниях рабочих, массовых митингах и демонстрациях. Но счастье не приходило само собой. Для его достижения человека следовало воспитывать посредством дисциплины и преодоления, с помощью борьбы и лишений. Важнейшей целевой группой в этом воспитательном процессе была молодежь. Лозунг «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство!» появился во времена Большого террора, когда страх за собственное существование и недоверие друг к другу определяли повседневную ситуацию, в которой находились многие советские люди. И чем больше напряженность, тем более единогласной

должна была быть предписывавшаяся коллективная эйфория. Реструктуризация страны в ходе индустриализации, осуществленной в соответствии с первым и вторым пятилетними планами (1928–1932, 1933–1937), изображалась советской пропагандой (например, иллюстрированным журналом «СССР на стройке», предназначенным для заграницы) как создание нового строя и новых жизненных перспектив, которые должны были прийти на место прежнего хаоса и бесперспективности, характерных для капиталистического общества. Урбанизация страны означала не только основание новых городов и современных фабрик. Она означала также возникновение новых публичных пространств, инсценированных в качестве мест коллективной присяги на верность счастью. Эти представления об обетовании счастья обладали столь большой силой внушения и были столь правдоподобны, что парили перед глазами некоторых западноевропейских интеллектуалов и часто даже заслоняли увиденную реальность. Советская Россия грезилась многим из них и воображалась ими, эти люди конструировали ее как землю обетованную еще прежде, чем смогли отправиться в долгожданную поездку. Так, Андре Жид писал в своей книге «Возвращение из СССР», в которой он в конце концов вынес уничтожающий приговор советской системе:

> Кто может определить, чем СССР был для нас? Не только избранной страной – примером, руководством к действию… Это была земля, где утопия становилась реальностью…[257]

Тем самым он обращался ко многим своим единомышленникам, интеллектуалам левой ориентации, от всего сердца.

Как наблюдали и описывали иностранные путешественники Советский Союз в качестве страны блаженных? Какую роль играла пропаганда, направлявшая этот взгляд, в какой мере реальность совпадала с идеалом? Фокус обращен здесь преимущественно на знаки новой социалистической городской жизни, которые в большинстве случаев представлялись в качестве предвестников светлого будущего. Со всей определенностью речь идет здесь о восприятии идеальных «дисциплинирующих пространств» социализма, т. е. мест, в которых совершалась инструментализация человеческого душевного настроя посредством включения его проявлений в предписанные рамки. Если в качестве таковых должны были, согласно Фуко[258], функционировать, кроме тюрем, также школы, бараки и мастерские, то и советские дома-коммуны и рабочие клубы,

пионерские лагеря и исправительные колонии, парки культуры и отдыха и стройные ряды демонстрантов во время официальных социалистических празднеств, как их предъявляли наблюдателям из-за рубежа в качестве объектов, предназначенных для показа, представляют собой еще один пример того, как следовало наблюдать за человеком, формировать его, нормировать и воспитывать ради достижения им счастья. Человек и масса, свобода индивида и ее ограничение при включении последнего в коллектив – таковы центральные вопросы, занимавшие иностранных наблюдателей во время и после посещения СССР и применявшиеся ими для оценки своей личной ситуации.

## О жанре

Отчеты о поездке в Советский Союз – это особый жанр литературы о путешествиях[259]. В большинстве случаев путешественники, намеревавшиеся предпринять это часто трудное дело, пребывали в поисках самих себя. Россия как раз не являлась обычной туристской целью. Для многих из них это путешествие было связано с надеждами и иллюзиями – исцелением от ран, наносимых одиночеством в условиях капитализма, с верой в счастливое будущее человечества, с надеждой на возможность стать свидетелем реализованной утопии лучшего устройства человеческой жизни. Особенно возросли эти надежды с упрочением нацистского режима в Германии. Эти обстоятельства искусно использовались советской пропагандой. Часто путешественники находились в тяжелом душевном состоянии (как Вальтер Беньямин) и надеялись на избавление благодаря этому путешествию. В большинстве случаев речь шла о «просветленных», то есть тех западных интеллектуалах, которым социалистическая идея как представление о будущем человечества была очень близка. Некоторые из них, например публицист Херварт Вальден или художник Генрих Фогелер, после этого путешествия избрали советскую страну в качестве своей новой родины – и пали жертвами сталинского режима. Херварт Вальден был арестован в гостинице «Савой», где он жил, и погиб от сердечной недостаточности в пересыльной тюрьме в Саратове. Фогелер был сослан как немец после начала войны и умер в ссылке где-то в казахской степи. Поэтому поездку в Советский Союз можно сравнить с паломничеством. Едут не в Страну Советов, а совершают паломничество к алтарю коммунизма с соответствующими благоговейным отношением и ожиданиями[260]. Так описывал эти ожидания молодой социал-

демократ (а в послевоенное время – бургомистр Гамбурга) Герберт Вейхман, который вместе со своей женой предпринял в 1931 году поездку через страну и написал один из самых критических отчетов об этом:

> Вот то… что слышится из России: не только конструктивизм[261], но и обетование, согласно которому в этой стране осуществление рая на Земле уже на марше[262].

Впечатления, связанные с этими ожиданиями, были в целом очень сильны и большей частью эмоционально заряжены – от некритического воодушевления до столь же полного отклонения. У многих из них обращает на себя внимание отсутствие дистанции до объекта рассмотрения. В своих написанных на службе «исцеляющей истине» путевых заметках и Андре Жид не смог избавиться от чувства тепла, более того, «братства» при встрече с молодежью или с рабочими[263]. Почти для всех зарубежных наблюдателей имеет силу формулировка Вальтера Беньямина, согласно которой пребывание в России – «такой верный пробный камень для иностранных визитеров. Каждый оказывается вынужден занять определенную позицию и точно ее обозначить»[264].

## Ход событий и организация

В большинстве случаев поездки в Россию были организованным предприятием. Лишь изредка иностранцы ездили на свой страх и риск, но и тогда они нуждались в помощи специальных организаций. Уже в середине 1920-х советские торговые представительства в Германии и других западноевропейских странах открыли многочисленные бюро путешествий. С 1925 года действовало «Всесоюзное общество культурных связей с заграницей» (известное под русским сокращением ВОКС), во главе которого стояла О. Д. Каменева (часто путешественники называли общество «Институт Каменевой»). Ни один путешественник не мог миновать эту организацию, если речь шла о доступе к учреждениям, о размещении в стране или улаживании визовых формальностей. С 1929 года эту функцию принял на себя «Интурист». Он обеспечивал правильные контакты, ограждал от неправильных и контролировал ход поездки. ВОКС издал и «Путеводитель по Советскому Союзу», написанный Александром (подлинное венгерское имя – Шандор) Радо по образцу Бедекера. Первое

издание – 1925 года – включало в себя Москву, Ленинград, Одессу, Киев и Харьков; издание 1928 года делало доступными и азиатские регионы. Путеводитель был полезным подспорьем для многих путешественников. С 1930-х годов путешествие «индивидуальных туристов» становилось все труднее (хотя и оставалось по-прежнему возможным). Многие путешественники жаловались на плохие и сверхдорогие гостиницы и питание.

От подобных туристических поездок отличались те, которые устраивались советскими организациями, например Союзом писателей. Программа была строже, а собственная свобода передвижения еще более ограничена. Правда, для участников эти приемы выглядели как чрезмерная роскошь, а советская страна представлялась им раем для писателей. Это пережили Андре Жид, Лион Фейхтвангер, Ромен Роллан, Артур Холичер, Анри Барбюс и другие знаменитые и менее знаменитые писатели. Как сообщал Жид, он и его сопровождающие не только получили щедрые гонорары за переводы своих произведений и публикации в газетах (тиражи составляли около 400 000 экземпляров!), но им даже не удалось ничего потратить из этих денег, не говоря уже о том, чтобы израсходовать их, – таким щедрым и предупредительным было сопровождение, столь распланированным было путешествие. В сентябре 1932 года по приглашению журнала «Советская архитектура» специализированную поездку предприняла группа французских и бельгийских архитекторов. Их целью было изучение архитектуры конструктивизма[265].

В ноябре 1927 года в качестве крупной пропагандистской акции последовали приглашения видных представителей интеллигенции по случаю десятилетия Октябрьской революции. В связи с революционными торжествами были организованы поездки 1 мая или 7 ноября. Их маршруты едва ли можно было изменить: почти все гости сообщали об одних и тех же городах, по которым их провозили.

Тем труднее давались самостоятельные оценки. К этому добавлялось и то, что большинство путешественников не владели русским языком и находились в зависимости от приставленных к ним переводчиков. Жид, путешествовавший в сопровождении двух друзей, которые владели русским языком, мог отчасти проверять информацию. Фейхтвангер, напротив, полностью полагался на сопровождающих.

Приезжали большей частью поездом через Германию и Париж. Некоторые, например супруги Вейхман, добирались в Ленинград морем из Штеттина, а оттуда – в Москву и дальше на юг, на Украину и в Закавказскую Федерацию. Жид воспользовался

экстравагантным путем: он прилетел в Ленинград самолетом из аэропорта Ле Бурже.

Отражение в русских средствах массовой информации, а также ответ художественными средствами на наплыв туристов были весьма разнообразны – от гротескных изображений вроде кинокомедии Льва Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»» (1924) или детских стихов С. Маршака «Мистер Твистер» (начало 1930-х) до драмы Андрея Платонова из истории коллективизации «Четырнадцать красных избушек» (1932). Это лишь несколько примеров, которые объединяет тема «Советский Союз как страна обетования счастья».

Столь же типичная туристическая поездка изображена и в сатирическом плутовском романе Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Золотой теленок». Его главный герой, Остап Бендер, также являлся в определенном смысле «туристом», то есть посторонним, рассматривавшим социалистическую повседневность с определенной дистанции и имевшим в результате иной, критический, взгляд на жизнь при социализме. Лейтмотив романа – поиски счастья. Они были трудным предприятием и в конце концов оказались возможны только при условии интеграции в коллективные социалистические усилия, в чем герою было отказано. Бендер объезжает страну на автомобиле в качестве «индивидуального туриста» или, роскошествуя, путешествует поездом под видом члена официальной делегации, которая едет на открытие Туркестано-Сибирской железнодорожной магистрали в Средней Азии. Встречи с наивными, легковерными, часто глупыми по сравнению с советскими гражданами иностранцами создают сатирический образ интуриста, приехавшего в качестве гостя в Страну Советов.

## Первые впечатления

«Неистовый репортер» Эгон Эрвин Киш превратил мимолетность впечатлений путешественника в форму своего репортажа. Свою первую поездку он предпринял во времена нэпа, в 1925 году. Поезд, в котором он ехал от Москвы до Еревана, превратился для него в неподвижную точку, а страна вокруг и ее жизнь, наблюдаемые сквозь вагонное окно, пробегали мимо и оставляли разве только фрагментарные впечатления.

Так, поезд едет вокруг Москвы, и «столица пролетает мимо поезда»[266]. Широкие степные и лесные просторы, только изредка «засеянные» элементами городской жизни, и разнообразие этнических типов с их сменой создают пеструю целостную

картину долгой поездки.

Но, глядя на город с меньшего расстояния, Киш остается небрежным наблюдателем, который мимоходом схватывает детали, превращающиеся затем в коллаж:

> Москва проплывает мимо, оргия контрастов, азиатская деревня с высотными домами в американском стиле, санные повозки и автобусы, барочные дворцы и деревянные хижины, Станиславский и Мейерхольд, расцвет прессы и диктатура, дворцовый балет и «Синие блузы», уличный базар и универмаг[267].

Несмотря на «американские» дома и другие атрибуты современности, которые многими воспринимаются как нечто чужеродное, большинству путешественников 1920-х годов деревенский характер Москвы сразу же бросается в глаза.

В 1930 году молодая гостья из Швейцарии Элла Майар с любопытством и без предвзятости впитывавшая все подряд (в частности, видевшая сооружение нового «Дома Советов, спроектированного Ле Корбюзье»[268]), регистрировала инородный облик Запада в русской, точнее московской, городской жизни:

> В Москве с ее низенькими деревянными домиками, окруженными садами, обнесенными заборами, между которыми время от времени появляются стены роскошного дома или живописной церкви, нет ничего от крупного западного города[269].

Философ городской жизни, Вальтер Беньямин ощущал российскую столицу не только как «азиатскую», но и как «не-город». Москва, которую ему пришлось прочувствовать снежной и холодной зимой, с 4 декабря 1926-го по 1 февраля 1927 года, для него —

> тишайший из всех больших городов. …Российская деревня играет в прятки с улицами. Москва повсюду выглядит не как город, а скорее, как его размытое отражение[270].

В противоположность многим другим путешественникам, он должен был рассчитывать на самого себя и зависел от помощи некоторых друзей и учреждений, например ВОКС. Поездка была связана с решением личного характера: он добивался любви Аси Лацис и боролся с самим собой, размышляя, не следует ли ему

вступить в КПГ. Это эмоциональное напряжение сопровождало его пребывание в Москве, закончившееся отказом от вступления в партию, от жизни в Советском Союзе и возвращением в Берлин.

Беньямин воспринимал ритм города как оптически, так и осязательно, в качестве пассажира трамвая, попасть в который можно было только с массой людей, а выбираться приходилось, лишь «отвоевав» себе дорогу на выход; как кто-то, разведывавший чужой город «по беспорядочным серпантинам»[271] (и которому вообще приходилось учиться впервые ходить по гололеду), кто искал убежища в знакомых местах – кафе, которые в лучшем случае оказывались столовыми; как тот, который оказывался в переполненных «жилых пещерах» или перегретых гостиничных номерах, которые он вынужден был делить с другим человеком, в тщетном поиске приватности.

Несмотря на отсутствие русского языка и краткое время пребывания в Москве, Беньямин охватил то пороговое состояние, в котором тогда находилась страна:

> Москва позволяет, – сообщал он Мартину Буберу, для журнала которого должен был написать корреспонденцию, – схематически рассчитывая, увидеть все возможности – прежде всего возможность поражения или успеха революции. В обоих случаях произойдет нечто непредсказуемое, то, что никак нельзя прочитать в программах будущего. Это уже сейчас четко и ясно прорисовывается в людях и их окружении.

Тогда как Беньямин был относительно равнодушен к радикальным проявлениям новых форм искусства в силу своей страстной увлеченности народной игрушкой и иконами, другой путешественник – американец Альфред Барр (первый директор Музея современного искусства в Нью-Йорке) – в то же время, что и Беньямин, зимой 1926/27 года, вместе со своей женой предпринявший поездку на поезде через Берлин в Москву и Ленинград, интересовался в первую очередь современным искусством. Если Ленинград был для него одним из красивейших городов XVIII столетия, архитектурный образ Москвы он воспринимал как «неживописный беспорядок; отсутствие единого стиля»[272].

Тем не менее он отметил, что новые строения, выдержанные в стиле Гропиуса, Корбюзье или Баухауса с их рациональной структурой и ясными линиями, представляли собой сильное противоречие «хаотической» застройке старой Москвы.

В то время как путешественники 1920-х годов осматривали преимущественно старую историческую архитектуру и

поражались экзотическому разнообразию базаров, возникших в условиях новой экономической политики, единодушная реакция с начала 1930-х годов была такова: Россия строится. К примеру, Юлиус Хайду, венгерский писатель, живший в Вене, написал в 1932 году выдержанную в позитивных тонах пропагандистскую книгу, в которой использовал фотографии, сделанные советским агентством печати. Он воспринимал Россию как «сплошную стройплощадку»[273]. Он полагал, что различал эту атмосферу подъема и уверенности и на лицах людей:

> Люди России чувствуют себя передовыми борцами за большую идею. Они преисполнены этого ощущения и уверены в своей победе[274].

То же впечатление от своего путешествия в 1935 году разделяли настроенные настолько же восторженно англичане У. П. Коутс и Зелда К. Коутс:

> Мы прогуливались по многим улицам; попадалась едва ли хоть одна, где не строились несколько высоких и обширных домов[275].

Напротив, супружеская пара Вейхман, оставившая одно из наиболее точных наблюдений за жизнью в Советском Союзе, отметила, в каком контрасте пребывали новые строения – например, только что возведенное здание Центрального телеграфа в Москве – с общим состоянием заброшенности и нужды в самом необходимом, в котором они обнаруживали русские города. Сделанные ими фотографии иллюстрируют главным образом трудную советскую повседневность с очередями у складов продовольственных товаров и бездомными детьми. Их вопрос гласил: «Противостоит ли постепенной гибели внешней жизни новая, внутренняя жизнь, более богатая и счастливая, чем на первый взгляд?»[276]

Тем самым они сформулировали вопрос, имевший принципиальное значение для всех путешественников: как представление о счастье соотносилось с реальностью, с которой они сталкивались во время этого путешествия? Да и существовал ли вообще такой идеал?

## От коммуналки к дому-коммуне: места приватности

Крайняя теснота принудительного размещения нескольких семей в одном помещении, возникавшая в результате недостатка жилой площади, определяла повседневность в Советском Союзе.

Беньямин ощущал квартиры, часто населенные восемью семьями, как «маленький город» или «полевой лагерь», в котором ведь не жили, но только обитали, и полагал, что большевизм «отменил частную жизнь»[277]. «Воронья слободка», как она была описана с ее теснотой и грубыми нравами в романе Ильфа и Петрова «Золотой теленок», вошла в русский язык в качестве общеупотребительного обозначения типичной коммуналки.

Для контраста программа в графике путешествия предусматривала знакомство с концепцией нового жилища. Первым реализованным проектом такого жилища был дом сотрудников Народного комиссариата финансов (Наркомфина). Жилищный комплекс на Новинском бульваре был спроектирован в 1928–1929 годах Моисеем Гинзбургом и Игнатием Мильнисом и частично являлся домом-коммуной. В этом сооружении были воплощены конструктивистские идеи рациональной организации жизни. Чтобы постепенно воспитать людей для социалистического образа жизни, в доме-коммуне предусмотрели жилые модули трех типов, которые делали возможным переход от «мелкобуржуазной» семьи к социалистической коллективистской повседневности. Тип А состоял из маленького жилого блока на двух уровнях с откидывающимися кроватями и встроенной в стену мебелью, кухни в виде ячейки (тип франкфуртской кухни) и санитарно-технических устройств. Типы В и С последовательно превращались в спальни. В коридоре находились общие умывальники на нескольких человек. Коммунальный блок со столовой, детским садом, спортивными сооружениями и клубными помещениями должен был освободить женщину от тягот домашнего хозяйства и организовать повседневность. Дом-коммуна находился в парке и должен был, в соответствии с планами Гинзбурга, привести к единству новой человеческой организации и природы в счастливой гармонии[278]. Альфред Барр навестил семью писателя Сергея Третьякова, которому там была предоставлена «буржуазная» квартира, и при этом был неприятно поражен расхождением между идеей нового житья и откровенно плохой ее реализацией, которая не соответствовала американским стандартам:

> Но только внешний вид современен, так как прокладка труб, отопление и т. д. в техническом отношении очень грубы и дешевы, это комедия сильной современной тенденции без какой бы то ни было технической традиции, способной удовлетворить ее[279].

То же впечатление сложилось и у членов делегации французских и бельгийских архитекторов, которые, в частности,

посетили дом Гинзбурга. Шарль Дедойар писал о *exécution lamentable, скверном исполнении* (фр.) многих объектов[280].

При этом посетители, которым идея дома-коммуны казалась довольно экстравагантной, а малый объем спален и малое число ванных – бросающимися в глаза, были едины в том, как они описывали восторг жильцов, гордых участием в этом эксперименте. Это заметил и Дедойар, чье резюме путешествия гласило: «Личность индивида должна затухать на фоне коллектива»[281]. Правда, посетители замечали смешение старого и нового в дизайне помещений, что не соответствовало стилю архитектуры: «На стенах в удивительном согласии висят портреты Ленина и иконы, символы старой и новой религий»[282].

Правда, индивидуальная замкнутость – так пересказывали Вейхманы слова экскурсовода – целенаправленно преодолевалась организацией проживания в этом доме. «Таким образом люди должны были быть воспитаны для коллективизма»[283]. Но где, спрашивали путешественники, проходит граница «между свободной волей и служебными правилами, между квартирой и казармой?»[284].

## Общественные места

Насколько тесными, переполненными или убогими были места частной жизни, которые могли служить только спальными местами, настолько же светлыми, просторными и выглядевшими по-современному представлялись посетителям места, где происходила «подлинная» жизнь советских людей. В их число входили рабочие клубы, где советский человек в качестве «коллективного человека» мог удовлетворить свои потребности. Современная, конструктивистская архитектура предлагала рамки для театральной деятельности, докладов, шахматной игры (но не карт) и была местом новых церемониальных действий вроде «красных крестин» или бракосочетания.

Важным местом и, по словам историка Карла Шлёгеля, даже «центральным топосом советской культуры»[285] был Центральный парк культуры и отдыха (ЦПКиО) в Москве, который после смерти Горького получил имя писателя. Парк на набережной Москвы-реки был основан в 1928 году в соответствии с планами архитектора-авангардиста Константина Мельникова. Свой окончательный облик парк принял только в 1937-м. Со своей регулярной планировкой, классически-монументальными парковыми павильонами, барочными парковыми банками и орнаментальными цветочными клумбами парк воплощал тем самым обращенный в прошлое идеал архитектуры сталинизма.

Едва ли был посетитель, который не описывал бы Парк культуры. Андре Жид вновь и вновь посещал этот *hortus conclusus*: «Ступив за ворота, вы сразу оказываетесь в особом мире»[286].

Советская Аркадия была отграничена от окружающей территории монументальной железной решеткой, выполненной по образцу классицистических оград. Через величественные ворота входили в социалистический рай, которому в соответствии с решением правительства предстояло стать учреждением совершенно нового типа, призванного соединить воспитательную работу с физическим оздоровлением трудящихся. Хотя Центральный парк, как и остальные зеленые массивы, созданные по его образцу в других городах Советского Союза, имел исторические прототипы (прежде всего Центральный парк в Нью-Йорке, а также русские аристократические парки XVIII столетия), на иностранных гостей парк производил сильное впечатление.

Супруги Коутс обратили внимание на «два огромных художественно исполненных портрета Ленина и Сталина в виде цветочной клумбы» у входа. «На расстоянии нескольких сот ярдов несколько художников-садовников, подправляющих эти портреты, выглядели как лилипуты»[287]. Эрвин Синко в 1935 году увидел на главной аллее

> бесконечный ряд портретов выше человеческого роста, написанных с неприятным дилетантизмом и изображавших мучеников мировой революции. Под каждым портретом была фамилия и надпись, рассказывавшая о том, когда и в результате чего был убит изображенный на портрете[288].

Там были, далее, несколько трибун для ораторов, которые разъясняли публике политическую ситуацию или научные проблемы, а также многочисленные павильоны для шахмат, театральных сцен и спортивных занятий. В конце 1930-х годов германский военный атташе видел там выступления ораторов, разъяснявших суть пакта Молотова – Риббентропа и, как он полагал, встречавших одобрение со стороны слушателей[289]. Заграничные гости отмечали и танцевальные залы, где звучала резкая джазовая музыка, которая в конце 1930-х была заменена русскими народными танцами. Танцам обучали инструкторы. Особенно бросался в глаза в этой построенной утопии социализма детский городок. Малыши играли или спали, в то время как их родители развлекались в парке, а ребята постарше в специально для них построенных мастерских вроде маленькой лесопилки под руководством инструкторов осваивали плотницкое дело. Прямо у входа находилась парашютная вышка, перед

которой всегда образовывалась очередь.

> «Что случится, если парашют не откроется?» – спросил один из посетителей.
>
> «О, – ответил контролер, – парашютист получит свои деньги назад, если он использует их лично для себя»[290].

Хотя Центральный парк представлял собой один из «гвоздей программы» среди городских развлечений, происходившее там ни в коем случае не было ярмаркой. Прежде всего парк служил агитационным целям и воспитанию народа, к чему относилось и воспитание хорошего поведения. Многие посетители отмечали особое достоинство в манерах людей, все равно, участвовали ли те в празднествах или просто парочками сидели на скамейках. В этом особом месте имели силу совсем другие правила коллективного существования, нежели те, которым следовали в повседневности за пределами железной решетки парка, например в переполненном трамвае или в напряженной атмосфере коммунальной квартиры. Эрвин Синко не встретил там ни одного человека, «который вел бы себя легкомысленно»[291]. Супруги Вейхман восхищались хорошими манерами людей в парке, которые «с достоинством и держась прямо» прогуливались по территории парка[292].

## Счастливый город

Произнесенное ли эйфорическим тоном или снабженное вопросительным знаком, слово «счастье» можно было чаще всего встретить в описаниях путешествий. «Русский народ кажется счастливым», – констатировал Андре Жид[293]. Вот как радовался жизни москвичей Курт Клебер: «У многих сегодня свободный день. Они веселы. Они смеются. Молодые рабочие, одетые в плотные блузы. Задорное лицо под лихо надвинутой кепкой. Девушка – плотная, краснощекая, сильные ноги в грубых сапогах. Люди старших возрастов, медлительные и неторопливые. Старые. Дети. Смех усиливается… Ликование! Да, это радостный город, эта Москва, это счастливый город. Город радости и мира»[294].

Москва была счастливым городом и для Лиона Фейхтвангера: «Да, весь громадный город Москва дышал удовлетворением и согласием и более того – счастьем»[295]. Его визит в Москву в ноябре 1936-го – феврале 1937 года, с особой силой обставленный средствами массовой информации, должен был прикрыть разрушительное воздействие книги Жида «Москва 1937. Отчет о поездке для моих друзей», в которой тот, в частности,

оправдывал показательные процессы и которая вызвала на Западе крайне отрицательную реакцию[296]. Русский перевод книги Фейхтвангера «Москва 1937» вышел в том же году тиражом 200 000 экземпляров, но уже годом позже изъят из книготорговли и из библиотек[297].

Реконструкция Москвы в соответствии с так называемым «сталинским генеральным планом» 1935 года стала для Лиона Фейхтвангера метафорой создания нового мира, в которой «разумное планирование» противостоит «жажде одиночек к наживе», что, правда, приносило с собой «неудобства… в личной жизни»[298].

После отказа от проектов авангардистской перепланировки[299] сталинский генеральный план означал примирение с феодальной, то есть пространственно-иерархической, кольцевой структурой Москвы вокруг Кремля и в то же время обращение к традициям дореволюционной архитектуры. Генеральный план 1935 года реализовал провозглашенный в 1931-м лозунг «превращения Москвы в образцовый социалистический город, столицу мирового пролетариата» в новой, больше уже не конструктивистской, форме. Хотя план 1935 года и подхватывал некоторые радикальные пространственные концепции авангарда, он пытался согласовать их с заимствованной у Ренессанса моделью идеального города. Прямые магистрали, пробивавшие тело средневековой структуры, насаживались на выросшую средневековую кольцевую структуру Москвы. Радиальные проспекты вели к центру. Центром больше не должен был быть Кремль – эта роль предназначалась огромному запланированному зданию с гигантской статуей Ленина вместо шпиля, Дворцу Советов, который предполагалось воздвигнуть на месте храма Христа Спасителя на набережной Москвы-реки.

Фейхтвангер описывал все это в деталях, как ему показывали на большой электрифицированной модели, и восторгался объемом и красотой проекта крупного города, «построенного с самого основания по правилам разума»[300].

Многих других путешественников затронуло, однако, расхождение между «великими моделями» строительства, о которых шла речь в пропагандистских материалах, и впечатлениями, обретенными ими самими. С точки зрения супругов Вейхман, люди были безрадостными и производили впечатление подавленности, усталыми, с бледными и посеревшими лицами, и только советская пропаганда представала красочной и соблазнительной. Антуан де Сент-Экзюпери, ненадолго посетивший Москву в 1937 году и имевший

возможность присутствовать на первомайской демонстрации среди толпы (а не на трибуне, как большинство иностранцев), наблюдал за дисциплинированным построением масс, которому соответствовал орнамент, созданный в воздухе самолетами, и видел в этом «землю обетованную по приказу Сталина»[301]. Образцовая исправительная колония в Болшево под Москвой с ее «счастливыми обитателями» означала для него «закабаление в коллективе» и была примером того состояния контроля и опеки, которое он обнаруживал в Москве повсюду[302].

## Счастье?

> – Хорошо жить на свете! – сказал Балаганов. – Вот мы едем, мы сыты. Может быть, нас ожидает счастье…

На наивную надежду своего попутчика встретить счастье в путешествии Остап Бендер ответил сюрреалистическим образом счастья как фата-морганы:

> – Вы в этом твердо уверены? – спросил Остап. – Счастье ожидает нас на дороге? Может быть, еще машет крылышками от нетерпения? «Где, – говорит оно, – адмирал Балаганов? Почему его так долго нет?» Вы псих, Балаганов! Счастье никого не поджидает. Оно бродит по стране в длинных белых одеждах, распевая детскую песенку: «Ах, Америка – это страна, там гуляют и пьют без закуски». Но эту наивную детку надо ловить, ей нужно понравиться, за ней нужно ухаживать. А у вас, Балаганов, с этой деткой романа не выйдет. Вы оборванец[303].

Для многих иностранных паломников в Россию поиски счастья тоже оказались иллюзорными, разочаровывающими или вовсе драматическими. В первую очередь это касалось различия их собственного понимания счастья и того, как его понимали советские люди, с которыми они встречались. Советские люди были счастливы потому, что они, подобно Шуре Балаганову, находились в состоянии постоянного ожидания счастья или, как метко заметил Сент-Экзюпери, «жили в мечте»[304]. Кроме того, они были счастливы и горды своей миссией предвестников счастья всего человечества, за которую и расплачивались лишениями в своей личной ситуации. Расплывчатые представления о частной и общественной сферах, которые можно было встретить в Советском Союзе 1920-х и 1930-х годов, растущая «коллективизация частного», неизбежно происходившая

из-за недостатка жилой площади, а в идеологическом отношении происходившая в результате смещения центра жизненных интересов в общественную сферу, вызывала у наблюдателей ощущение отчуждения и угнетенности.

Но важный результат поездки заключался, по мнению Беньямина, в обретении новой оптики в отношении к духовным состояниям и, в конце концов, в принятии идеи воспитания к счастью.

> Всеобщее счастье достигается обезличиванием каждого, – признавал Жид. – Счастье всех достигается за счет счастья каждого[305].

Его выводы были уничтожающими:

> И не думаю, чтобы в какой-либо другой стране сегодня, хотя бы и в гитлеровской Германии, сознание было бы так несвободно, было бы более угнетено, более терроризировано, более порабощено[306].

# Путешествие незнайки в Солнечный город, или злоключение с кибернетикой

Незнайка, неуклюжий, простодушный, но симпатичный возмутитель спокойствия в сказочной стране малышей – один из любимых героев в мире советских и российских детей. Его создатель, Николай Николаевич Носов, был ко времени возникновения первой книги из трилогии о Незнайке, «Приключения Незнайки и его друзей» (1953–1954), лауреатом Сталинской премии по литературе[307].

Вторая книга о приключениях Незнайки и его друзей – «Незнайка в Солнечном городе» – увидела свет в 1958 году, во времена оттепели. Последняя книга, «Незнайка на Луне», была опубликована после снятия Н. С. Хрущева, в 1967 году. Успех этих книг, в особенности первой, объясняется прежде всего их ясным, но не упрощенным языком и немногословными, забавными и остроумными диалогами. Конечно, в повестях сыграл большую роль кинематографический опыт Николая Носова. К этому добавились иллюстрации Алексея Лаптева, впечатляюще визуализировавшие героев, вышедших очень живыми из-под писательского пера (*ил. 50*). Карапузы, населявшие волшебную страну, которых в целом называли коротышами, или, в зависимости от пола, малышами и малышками, были не шаблонными фигурами, наделенными морализирующей горячностью, а настоящими детьми, только играющими во взрослых, но оказавшимися в состоянии частично сохранить свое детское поведение. Носов показал хорошее знание детской психологии уже в отмеченной Сталинской премией книге «Витя Малеев в школе и дома», в которой речь идет о воспитании индивида, из-за слабости характера совершающего ошибки и выпадающего из коллектива – как раз той структуры, которая лежит в основе книг о Незнайке. Сергей Ушакин метко указал на лиминальный характер фигур малышей: ни дети, ни взрослые, ни действительность, ни сказка[308].

Ил. 50. Николай Носов. «Незнайка в Солнечном городе». Москва, 1958. Обложка. Худ. А. Лаптев

В первой книге, появившейся во времена послевоенного сталинизма, узнаются элементы бегства в идеальный мир, прочь от повседневных проблем советской действительности. Описание сказочной страны, жители которой – величиной с маленький огурец, где урожаи орехов и грибов собирают с помощью пилы, а автомобили заправляются газировкой с сиропом, статично. Здесь нет ни старения, ни времен года. Сообщество маленьких существ представляет собой определенные общественные группы: там есть инженеры, врачи, рабочие, поэты, музыканты и даже философы. Коротыши не имеют личных имен – их имена относятся к свойствам их характеров или профессиям: Пачкуля, Знайка, неразлучные друзья Винтик и Шпунтик и т. д. Конфликты возникают в результате обособления индивида, Незнайки, от коллектива. Это происходит из-за его поведения и даже внешнего вида. Он носит не функциональную одежду, в отличие от других коротышей (механики, к примеру, одеты в прочные кожаные куртки с многочисленными карманами для инструментов; доктор Пилюлькин облачен в белый халат и т. д.), а костюм, не связанный с какой бы то ни было целенаправленной деятельностью: желтые брюки, голубую шляпу с широкими полями и оранжевую рубашку с зеленым галстуком. Да еще и пытается извлекать резкие звуки из трубы, а не, скажем, из балалайки или скрипки, как другие коротыши. В этом обнаруживается намек на актуальные для послевоенного времени дискурсы о стилягах. Это едва ли не единственное указание на советскую действительность. Возмутитель спокойствия, однако, перевоспитывается и снова интегрируется в сообщество. В противоположность этому статическому образу Цветочного города как идиллического, не поддающегося точному определению места для проведения педагогического эксперимента, в позднейших книгах все более дает себя знать динамическое осмысление актуальных общественных дискурсов.

Вторая книга трилогии, «Незнайка в Солнечном городе», которую я буду рассматривать в дальнейшем, характеризуется критическим подходом к идее технической утопии. «Незнайка на Луне» представляет собой ответ на характерный для 1960-х дискурс вокруг американизма. По мнению Ильи Кукулина, для трилогии характерна нарастающая «идеологизация»[309]. Как я хотела бы показать, здесь имеет место скорее сложное осмысление новой действительности, а также скрытая критика общества, которая прочитывается в подтексте. И то и другое связано с новым позиционированием героя во времена оттепели.

Незнайка получает от волшебника волшебную палочку и обретает таким образом волшебные силы, которые он, однако, утрачивает за плохие поступки. Не приложив собственных усилий, он получает чудесные способности – к примеру, умение водить автомобиль или, соответственно, летать – и благодаря этому попадает со своими друзьями, Кнопочкой и Пачкулей Пёстреньким, в Солнечный город. Солнечный город – это очень хорошо организованная, технически совершенная комплексная система. Незнайка оказывается в моральном отношении не на высоте своей волшебной силы и из-за своей неловкости опрокидывает совершенную социальную структуру. По ошибке он превращает трех ослов в людей, а те причиняют разные несчастья, привнося в город культуру ветрогонов и чуждые дурные привычки. Вторжение чужака в этот совершенный мир ведет к разрушению всей системы.

## Как читают детскую книгу?

Советская детская литература слишком часто рассматривалась одномерно – как средство педагогического воспитания и пропаганды[310]. Благодаря дифференцированному подходу, возникшему в последнее время, советское детство воспринимается как особый мир, в котором выражаются черты структурной двойственности[311]. В советские времена детская литература для авторов и иллюстраторов детской книги, например Генриха Сапгира, Олега Григорьева, Ильи Кабакова или Эдуарда Гороховского, предлагала пространство подрывного юмора и сюрреалистических фантазий. Потенциал конфликтов возникает в детской литературе в результате «инфицирования» воображаемого сказочного мира миром взрослых, перемешивания структур и перехода границ.

Особенность детской литературы заключается в том, что она предназначена для чтения вслух взрослыми и тем самым – одновременно для обеих аудиторий. Этот касается не только

советской литературы. Классические произведения мировой литературы для детей, например «Алиса в Стране чудес» или «Пеппи Длинныйчулок», выполняют эту же двойную задачу – воспитывать детей, не навязывая моральную составляющую, и развлекать взрослых, загадывая им загадки, давая намеки на общественно-бытовые темы и т. д. Популярность книг Носова объясняется тем, что они могли быть интересны и взрослым, и детям[312]. Как сегодня книги о Гарри Поттере. Такой результат достигался за счет использования определенных интертекстуальных указаний и известного способа чтения между строк. Так, сказку в стихах Корнея Чуковского «Тараканище» можно было читать как портрет Сталина с его иконическими усами, хотя стихи были написаны в 1921 году, то есть еще до авторитарного восхождения Сталина на политическую сцену. Звучащую на восточный лад магическую формулу джинна в популярной детской книге Лазаря Лагина «Старик Хоттабыч» (1938) некоторые читатели опознавали как мелодичные и почти дословные цитаты из древнееврейских молитв, которые были знакомы автору с детства. Такое чтение между строк вовсе не обязательно было намерением автора, просто оно слишком хорошо было знакомо советскому читателю.

Детской литературе в Советском Союзе было разрешено, в противоположность литературе для взрослых, вводить в сюжеты нечто чуждое, экзотическое или без обиняков обращаться к зарубежному опыту. Одни из самых известных книг золотого фонда детской литературы представляют собой переработанные зарубежные произведения. Так, в основе сказки «Золотой ключик, или Приключения Буратино» Алексея Толстого (1931) лежит сказка Карло Коллоди «Пиноккио» (1883). Сказочная повесть Александра Волкова «Волшебник Изумрудного города» (1939) основывается на повести Лаймена Фрэнка Баума «Волшебник из Страны Оз» (1900). Советские авторы адаптировали оригинальные истории под советские реалии, чтобы сделать их понятными советскому читателю, – подобно тому как сценаристы создают киносценарии из романа. В то же время оставшаяся там «чужеземность» давала возможность двигаться вне жесткой советской действительности и не подвергаться за это критике. Носов ориентировался на дореволюционного автора своего детства Анну Хвольсон, которая описывала мир эльфов, а также придумала имена Незнайка и Знайка. Правда, у Носова это заимствование произошло при полном изменении характеров.

Для мира малышей или эльфов имеются и другие известные прообразы[313]. Среди них в наибольшей степени напрашивается в качестве такового популярная сказка Владимира Одоевского

«Городок в табакерке» (1834). Жители этого городка, привидевшегося мальчику Мише во сне, – мальчики-колокольчики и дядьки-молоточки – представляют собой части сложной механической структуры. Да и история о Щелкунчике, которая была известна в России не только как балет П. И. Чайковского, но и как популярная детская книга Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и мышиный король», входит в число такого рода возможных ориентиров. Там в волшебную страну как зло, так и спасение приходят извне, из реального мира. Напротив, Одоевский описывает опасность для человеческого индивида тотальной организации, включающейся в саму систему в виде имманентного дефекта.

Благодаря заимствованию зарубежных сюжетов и персонажей было возможно также создать сложного героя, а не шаблонного и исключительно положительного, характерного для соцреализма. Отрицательный персонаж в конце концов карается, коллектив высмеивает его и ставит на место, но, будучи клоуном, он может позволить себе такие свободы, которые не под силу рассказчику, призванному вызывать лишь положительные коннотации. За счет своей комичности герои, полные недостатков, становились любимыми персонажами детей. Например, Буратино или Незнайка обладают разными недостатками в поведении и характерах, но у них есть потенциал к изменению (очеловечиванию деревянной фигуры, перевоспитанию Незнайки и т. д.).

Еще одной особенностью творчества Носова является интертекстуальность. Незнайка – это авантюрист, выдающий себя за кого-то иного. Хорошо узнаваемые указания на классические образы русской литературы – от Хлестакова до Остапа Бендера – имеют силу культурных кодов, и взрослые читатели сразу же узнают их. В то же время Носов пользуется схемой плутовского романа. Это также роман-путешествие, как и большинство описаний волшебных миров, которые открыли или увидели непрошеный гость или «чужой».

Как человек, получивший классическое образование, Носов обращался и к античным образцам. Ключевое движение в сюжете образуется метаморфозой, происходящей на разных уровнях – в форме телесного и душевного изменения. В качестве прозрачного намека для взыскательного читателя показано превращение ослов в людей и наоборот – что можно истолковать как намек на роман Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел». Правда, это преобразование происходит, как в повести Михаила Булгакова «Собачье сердце», с обратным моральным побуждением: в результате метаморфозы не животное становится человеком, а

человек деградирует до животного состояния[314].

## Солнечный город

Описание Солнечного города соответствует представлениям о коммунизме, передававшимся из поколения в поколение. В отличие от других городов волшебной страны, например Цветочного города, Зеленого и даже Змеиного (Змеевка, место легенд коротышей, где, по преданию, некогда жил дракон), уже само название города представляет собой отсылку к одному из ключевых текстов «научного коммунизма» – к описанию Города Солнца Томмазо Кампанеллы. В глазах коротышей Солнечный город – это город будущего. И хотя в топографии волшебной страны он имеет статус столицы, добраться до него можно только с помощью чуда. Там всегда сияет солнце, так как направление движения туч изменяется, чтобы дожди могли пролиться за городом, над полями. Жители – высококвалифицированные специалисты, инженеры, изобретатели, дизайнеры моды, архитекторы. Весь государственный организм функционирует благодаря их техническим нововведениям и организационному таланту. Машины взяли на себя решение неприятных и трудных задач. Сельскохозяйственные работы выполняются с помощью «радиокомбайнов» с дистанционным управлением; мусор собирают с улиц большие пылесосы. Тем самым у людей много свободного времени, которое они используют для игры в шахматы, театральных постановок или прогулок в парке культуры. Они представляют собой сообщество и, хотя располагают частными помещениями, где стоят и телевизоры, им больше по душе играть на тротуарах в шахматы, или пойти в кино, или, как настоящим детям, пронестись сверху вниз по специально установленным желобам в стене многоэтажного дома (вверх их доставляют с помощью эскалатора). Еду готовят в столовых, имеющихся в каждом доме, и, если кто-то захочет, специальными подъемниками подают в квартиры. В этом технизированном мире эстетика занимает важное место. Все нововведения обсуждаются на художественных советах (производное от слова «худо», то есть «плохо», – таково ироническое примечание). Одежда из материала, сделанного из пуха одуванчиков, проектируется в дизайнерском бюро; мебель изготовляется из новых пластиковых материалов. Дома окрашиваются флуоресцентной краской, что позволяет им светиться ночью и заменять фонари.

Главные действующие лица повести воспринимают этот совершенный мир как противоположность своему родному краю –

Цветочному городу. Дома ведь нет красивых кварталов, там только маленькие особняки. Всё достается тяжелым трудом: коротышкам приходится своими руками выращивать и собирать огромные ягоды земляники, огурцы и грибы. Экономическая жизнь зиждется только на обмене: сельскохозяйственные продукты обмениваются на швейные изделия. При этом спрос может превышать предложение: портные шьют слишком много штанов, но не получают за это огурцов в достаточном количестве. Вот и приходится обменивать штаны на штаны. Таким забавным образом осуществляется скрытая критика режима применительно к социалистической экономике дефицита.

Ил. 51. Старое и новое. Из книги «Незнайка в Солнечном городе». Худ. А. Лаптев

Напротив, Солнечный город – это научно-техническая утопия. Гостинице, в которой Незнайка зарегистрировался под именем «автомобильного путешественника Незнама Незнамовича Незнамова», а Пачкуля – как «иностранец Пачкуале Пестрини» (только Кнопочка записалась под своим настоящим именем), не нужен персонал[315]. Гостей обслуживают исключительно автоматы. Женщина-администратор появляется только на большом телевизионном экране и тем не менее, как кажется, знает о путешественниках всё. Точно так же и милиция располагает возможностью тотального наблюдения, но это не мешает ей утратить контроль над городом, когда в него прибывают путешественники.

## Переплетения с реальностью

Солнечный город переживает настоящий поворот от архитектуры прошлого, в которой можно без труда узнать архитектурные излишества сталинского периода, к новому модернизму. Гости из Цветочного города получают наглядные

объяснения на сей счет. Экскурсовод Кубик показывает им различия между старым и новым (*ил. 51*).

– А теперь… мы попадем с вами в так называемый архитектурный заповедник. – Путешественники прошли по переулку и очутились в квартале, который был застроен домами с колоннами. Здесь были колонны и прямые, и кривые, и крученые, и витые, и спиральные, и наклонные, и приплюснутые, и косопузые, и блинообразные, и даже такие, которым не подберешь имени… У одних домов колонны находились не внизу, как полагается, а сверху, на крышах; у других домов колонны были внизу, зато сами дома стояли вверху, над колоннами…

– Вы на эти косые дома не смотрите, – сказал Кубик. – Когда-то у нас была мода увлекаться строительством домов, которые ни на что не похожи. Вот и наделали такого безобразия, что теперь даже смотреть совестно! Вот, например, дом, который словно какая-то неземная сила приплюснула и перекосила на сторону. В нем всё скособочено: и окна, и двери, и стены, и потолки. Попробуйте поживите с недельку в таком помещении, и вы увидите, как быстро переменится ваш характер. Вы станете злым, мрачным и раздражительным. Одно время их даже хотели разобрать, но потом решили оставить в назидание на будущее, чтоб никому больше не приходило в голову строить подобные нелепые сооружения.

– И это помогло? – спросил Незнайка.

– Помогло, – сказал Кубик. – Но ненадолго. Некоторые архитекторы не могли сразу отделаться от старых привычек. <…> Однако впоследствии знаменитый архитектор Арбузик нашел замечательный способ строить очень красивые здания без всех этих фокусов-покусов. К тому же он изобрел целый ряд новых строительных материалов, как, например: облегченная прессованная пенорезина, из которой можно строить складные портативные дома; гидрофобный картон, который не боится ни холода, ни жары, ни дождя, ни ветра; синтетический пластилин для лепных украшений и строительная пенопластмасса, которая в воде не горит и в огне не тонет, то есть… тьфу!.. в огне не горит и в воде не тонет; а также разноцветный светящийся пенофеногорох, изготовляемый из простых гороховых

стручьев, который тоже ничего не боится, почти ничего не весит и в то же время обладает твердостью стали».

Описание города у Носова отражает такой актуальный дискурс советской архитектуры поздних 1950-х, как поиск новых материалов и техник массового строительства, которое должно было стать альтернативой элитным «сталинкам». Современность представляют два архитектора, Арбузик и Вертибутылкин, и она нередко обнаруживает гротескные черты – с таким усердием архитекторы пытаются претворить в жизнь свои нововведения. Там можно увидеть дома, состоявшие из поставленных друг на друга полушарий или выглядевшие как музыкальные инструменты: фортепиано, гармоника или барабан. Один дом даже висит на огромном аэростате. В то время как Вертибутылкин – формалист, Арбузик показан в образе функционалиста, который работает с новыми материалами, экономичными и устойчивыми к непогоде.

Критические дискуссии – важные элементы жизни в Солнечном городе. Это средство достижения прогресса, в результате обсуждений принимаются или отвергаются нововведения. В ходе обсуждения подвергаются критике нефункциональные вращающиеся дома, предложенные Вертибутылкиным: в конце концов те, кто живет здесь, больше не знают, с какой стороны солнце восходит и где оно садится. Но это критика продуктивная, а не опасная для жизни, – свидетельство нового отношения к миру во времена оттепели. Да и милиция, хотя она располагает системой наблюдения, отказывается исполнять приговор и подобные строгие наказания, которые требовались ранее. Вместо этого практикуются суггестивные методы перевоспитания – с помощью разъяснительной работы. Взрослые читатели с усмешкой узнавали и другие реалии нового мироустройства. Описание спектакля содержит намек на открытый в 1954 году и сразу же ставший популярным Театр эстрады, описание дизайнерского бюро – на только что созданный Дом моделей; в размышлениях о красоте повседневной жизни угадывается ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики). Жители Солнечного города очень интересуются потреблением и хотят подключаться ко всем направлениям моды, что, однако, оборачивается для них роковыми последствиями[316].

## Кибернетика – наука будущего

В этой технической утопии наблюдается полный симбиоз

человека с управляемыми им машинами. Механизмы столь сложны, что обладают способностью к дальнейшему развитию, то есть обучаемы. Так, шахматные автоматы в парке культуры наделены человеческими чертами:

> Один из них, перед тем как сделать ход, долго морщил лоб, теребил для чего-то рукой собственный нос, нерешительно брал фигуру с доски, долго держал ее в руке, как бы раздумывая.
>
> Другой автомат, перед тем как сделать ход, обязательно хмыкал, гмыкал, покашливал, крутил головой, пожимал плечами, разводил руками; третий пускал в ход разные словечки вроде: «Ах, вы так пошли? Ну, а мы вот так!» Или: «Сейчас мы вам покажем, как играть в шахматы». Или: «Сейчас вам будет крышка».

В точности как жители города, машины имеют имена: Эксцентрика, Циркулина, Рондоза или Концентрина. Маленький автоматический пылесос, внезапно въезжающий в гостиничный номер Незнайки и его друзей, зовется «Кибернетикой» (*ил. 52*). Благодаря этому осторожному указанию знающий современник сразу же вспомнит о дискуссиях, которые, может быть, больше, чем другие идеологические дискурсы, были признаком смены системы, – о дискуссиях вокруг кибернетики.

В то время как еще в философском словаре 1954 года кибернетика клеймилась в качестве «буржуазной лженауки», проникнутой презрением к человеку, уже годом позже в журнале «Вопросы философии» появилась публикация ведущих математиков, представлявшая потенциал кибернетики как универсальной науки, охватывающей биологию, философию и математику, науки, которая должна рассматривать функционирование организмов и машин в качестве системы. В том же 1955 году вышла в русском переводе книга Норберта Винера «Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине» (Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine, 1948) – с позитивным, хотя и не лишенным критических элементов предисловием чешского философа Эрнеста Кольмана, жившего в то время в Советском Союзе, но до 1958 года книга была упрятана в спецхран. Философские основы теории информации и развитие счетных машин исследовались и форсировались в научных комитетах Академии наук, а также в военной сфере[317].

Ил. 52. Кибернетика

Ил. 53. Ветрогоны. Из книги «Незнайка в Солнечном городе». Худ. А. Лаптев

Книга Носова является, в частности, ответом на эти дискуссии и тенденции развития. В то же время автор ставит под вопрос осуществимость идеи функционирования столь сложной общественно-технической системы, как симбиоз человека и машины, и тем самым – идею совершенного общества будущего[318]. Солнечный город – это утопия, воспринимающая известные модели утопического социализма советской модели и одновременно отражающая надежды на модернизацию, характерные для времен оттепели.

Человек же, а в этом и состоит послание книги, еще не готов жить в этом совершенном организме. Вот Незнайка и переворачивает вверх дном всю систему – не злой волей, а единственно в силу своего несовершенства.

В трех ветрогонах, ослах из зоопарка, превращенных в людей, без труда узнаются элементы чуждой жизни – стиляги с их модой и джазом, появившиеся в послевоенное время и во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 года в Москве (*шл. 53*). Чрезвычайное состояние, в которое была ввергнута социалистическая столица, послужило образцом того переполоха, которым охвачен и город коротышек. Как и москвичи,

порядочные жители Солнечного города тоже принялись по-обезьяньи копировать стиль одежды ветрогонов, их агрессивное поведение и их музыку[319]. «Какофонический оркестр» заменяет привычные мелодичные звуки, которые раньше можно было услышать в парках. Печать сразу же смекнула, что речь идет, в принципе, о двух типах ветрогонов: первые, чужие, были злыми; вторые, свои, – просто слабохарактерными, легко поддававшимися влиянию, такими, которых следовало образумить с помощью наказаний или других воспитательных мер[320].

## Совесть

Важным мотивом книги о Незнайке является пробуждение совести. Внутренне стабильный, простодушный и постоянно пребывающий в хорошем настроении Незнайка, до сих пор выходивший всегда без каких бы то ни было изменений из любого затруднения, пережил нечто исключительное: ночью его разбудила его совесть, чтобы вступить в диалог с ним.

> «А кто ты, что от тебя даже ничего не скроешь?» – насторожился Незнайка. «Кто? – с усмешкой переспросил голос. – Будто не знаешь? Ведь я твоя совесть». <…>
>
> «Послушай, – сказал Незнайка – а где ты была до этого? Почему раньше молчала? У других коротышек совесть как совесть, а у меня какая-то змея подколодная! Притаится там где-то, сидит и молчит… Дождется, когда я сделаю что-нибудь не так, как надо, а потом мучит».
>
> «Я не так виновата, как ты думаешь, – начала оправдываться совесть. – Вся беда в том, что я у тебя еще слишком маленькая, неокрепшая, и голос у меня еще очень слабый. К тому же вокруг часто бывает шумно. В особенности днем. Шумят автомобили, автобусы, отовсюду доносятся разговоры или играет музыка. Поэтому я люблю разговаривать с тобой ночью, когда вокруг тихо и ничто не заглушает мой голос».

В результате борьбы с самим собой и, соответственно, со своим двойником Незнайка превращается из вечного ребенка в молодого человека, из радостного и беззаботного существа – в нерешительную личность, которая спорит со своей совестью, честно ищет правильное решение, но никогда не может его найти.

Город, организованный совершенным образом, терпит крах из-за человеческого несовершенства. Нужно вмешательство извне

– со стороны волшебника, который единственный может устранить совершённые ошибки. Герою же, измученному борьбой с совестью, это не под силу. Главные действующие лица возвращаются в свой старый, несовершенный мир Цветочного города, где им и подобает находиться. Что в конце концов произойдет с Солнечным городом, остается невыясненным.

## Метаморфоза как заключительный мотив

Превращение трех ослов в людей и последовавшее за ним заражение горожан культурой ветрогонов демонстрируют недостатки утопического конструкта. Моральное преобразование Незнайки из легкомысленного, простодушного, хотя и симпатичного возмутителя спокойствия в отчаявшегося из-за постоянных внутренних диалогов и нерешительного человека отсылает читателя к герою оттепели, столкнувшемуся с необходимостью взять на себя ответственность за общество и потерпевшему поражение при соприкосновении с этой задачей. Наконец, показана хрупкость механической системы, городка в табакерке, способного рухнуть из-за случайности и раствориться в неконтролируемом хаосе.

# IV. Пространство Другого

# Догнать и перегнать американизм в архитектуре стран социалистического блока

После Второй мировой войны облик столицы мирового коммунистического движения формировали силуэты «семи сестер» – семи высотных зданий с характерными шпилями и «пряничным» убранством. Такие высотки возводили не только в Москве, но и в новых советских республиках, и в странах «социалистического лагеря», как его называли на Западе, Восточного блока. Дворец культуры и науки (изначально Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina) в Варшаве, Casa Scînteii в Бухаресте, Дом колхозников в Риге (ставший позже резиденцией Академии наук), два высотных здания в Пекине, а также нереализованные проекты высотных зданий в Таллине (здание Академии наук) и в Берлине (Форум Маркса и Энгельса) – общими для них являются черты возникшей в Москве сталинской архитектуры. Социалистические высотные дома воплощали политические и эстетические притязания власть имущих. Их оценивали, превозносили или с презрением отвергали именно с этой точки зрения. При этом часто забывалось, что они возникли под знаком советского американизма межвоенного времени, равно как и антиамериканизма времени послевоенного.

Американизм в 1920-е и начале 1930-х годов занимал ведущее место в советском представлении о модернизации страны[321]. Хотя со времен Петра Великого возрастали связи России с Европой – например, немецких специалистов в СССР работало гораздо больше, чем американцев, и традиционно Европа играла гораздо более значительную роль в экономическом развитии России, – после Октябрьской революции символическое влияние Америки как страны экономической эффективности и технического прогресса было в общественном представлении гораздо сильнее влияния европейского. Историк Ханс Роггер немногословно констатирует:

> Именно Америка служила источником оперативных ценностей, представлений, символов, а также мифов о превосходившей индустриальной цивилизации. Американизм делал эти ценности и образы доступными для массового потребления и готовил почву для их официального применения советским режимом[322].

Идея соревнования с Соединенными Штатами, снискавшая всемирную известность благодаря лозунгу Н. С. Хрущева «Догнать и перегнать Америку», также уходит своими корнями в далекое прошлое. Выдающийся химик Д. И. Менделеев усматривал на рубеже столетий большой потенциал в экономическом развитии России, которая вполне могла бы вступить в соперничество с США[323].

С середины 1920-х до начала 1930-х годов конфликтное сотрудничество с Америкой и усвоение трансатлантических идей рационализации достигли кульминации. Проекты научной организации труда, подготовленные в Центральном институте труда (ЦИТ) под руководством Алексея Гастева, основывались на американском опыте, прежде всего – на методах совершенствования труда, разработанных Генри Фордом и Фредериком Уинслоу Тейлором. Путешественники и американские специалисты, работавшие в Советском Союзе, сообщали об очень большом интересе к Америке: «„Фордизм“ едва ли не популярнее идей революции»[324].

С нарастанием темпов индустриализации в ходе первого и второго пятилетних планов в Советском Союзе возобладала предписанная сверху критическая позиция по отношению к американским образцам. Этот противоречивый образ Америки особенно наглядно проявляется в архитектурном дискурсе 1920–1930-х годов.

В своей книге «Россия – Европа – Америка», снабженной собственными фотографиями, архитектор Эрих Мендельсон рассматривал Европу как пространство между «двумя державами, наделенными сильной волей, – Россией и Америкой»[325]. И далее: «Новая Россия активно соприкасается с Америкой. Сама же Америка – владыка мира»[326]. Это было сильное высказывание. И хотя в его фотоальбоме большое место отводилось новой архитектуре в России, а сам Мендельсон осуществил проект трикотажной фабрики в Ленинграде, русское издание так и не увидело свет. И проект Мендельсона, и его оценочные высказывания о России были восприняты как вмешательство во внутренние дела[327].

В 1920-е годы у архитекторов при взгляде на США, самую могущественную страну мира, вырисовывалась двоякая перспектива. С одной стороны, проекты высотных зданий и промышленных сооружений были в центре их внимания. Но, с другой – советские архитекторы были частью преимущественно «левого» европейского современного стиля, и их отношение к американскому архитектурному дискурсу было весьма критическим. В центре дискуссии, как и в Германии Веймарского

периода, была тема небоскреба[328].

В статье с характерным названием «Американизм в европейской архитектуре» Эль Лисицкий высказывает мнение, что европейские архитекторы «с таким вниманием следят за ходом нашей жизни, и все они верят, что будущее принадлежит не США, а СССР»[329]. В восприятии некоторых представителей международного авангарда Советская Россия стала в конце 1920-х «новой Америкой». Так, чешский художник-авангардист Карел Тайге в своем обстоятельном исследовании «Советская культура» писал, что благодаря конструктивизму, этому «социалистическому американизму», который радикально изменил Россию, возникает «новая социалистическая Америка»[330]. Лисицкий критиковал американскую архитектуру за «театральные прикрасы» при всех ее технических достижениях и полагал, что современная архитектура в Европе прогрессивнее американской. Последовательный конструктивист Моисей Гинзбург писал в своей книге «Стиль и эпоха» (1924) об «ужасающих сорокаэтажных Ренессансах» и «прочем вздоре молодой Америки»[331]. Правда, американскими промышленными сооружениями он восхищался. Казимир Малевич в фотомонтаже пытался даже модернизировать американские небоскребы, наклеив на классицистические фасады супрематическую накладку[332] (*ил. 54*).

Ил. 54. Казимир Малевич «Супрематическое здание между американскими небоскребами». Фотомонтаж, опубликованный в польском журнале Praesens, 1/1926. Ягеллонская библиотека, Краков

Ил. 55. Обложка журнала «Архитектура за рубежом». 1935. № 2, с фотомонтажом комплекса зданий Радио-сити (Rockefeller Center) (Рокфеллеровский центр) в Нью-Йорке. Российская государственная библиотека, Москва

Ил. 56. В. К. Олтаржевский: «Through the Steel Lace of Brooklyn Bridge». Иллюстрация из книги «Contemporary Babylon in pencil drawings by W. K. Oltar-Jevsky with introduction by Harvey Wiley Corbett». New York 1933. Библиотека Дартмутского колледжа, Нью-Гемпшир, США

## Дискурс о высотных зданиях

Американская архитектура – прежде всего промышленные сооружения и как раз возникавшие проекты высотных зданий – была центральной темой советских специальных журналов и книжных публикаций (*ил. 55*).

В конце 1920-х появился русский перевод исследования австрийского архитектора Рихарда Нейтры «Как строит Америка», в котором он компетентно и с многочисленными иллюстрациями истолковывал свой опыт работы в США с учетом технических возможностей[333]. Во введении, написанном ведущим советским архитектором старой школы А. В. Щусевым, подчеркивалась функциональность американских высотных зданий и

необходимость усвоения этих знаний, хотя он и оценивал градостроительные концепции как «безыдейные», а архитектурный декор – как «упадочный»[334].

Тем не менее небоскребы, по мнению архитектора, автора проекта Дворца Советов Бориса Иофана, представляют собой новый тип американского «универсального строения». В этих строениях отражались человеческий разум, техническое совершенство и мужество в борьбе с силами природы[335]. Он знал, о чем говорил. В 1934 году вместе с коллегой Владимиром Щуко и делегацией советских архитекторов он был направлен в США, чтобы на месте изучать новую американскую архитектуру с помощью американских архитекторов и инженеров-строителей, но прежде всего – русского Вячеслава Олтаржевского, который тогда был сотрудником у одного из ведущих американских архитекторов Харви Уайли Корбетта. Они познакомились с технической стороной конструкции небоскребов[336]. В первую очередь они интересовались технологией возведения лесов и обеспечения многоэтажных зданий энергией и водой, а также – обеззараживания отработанной воды и отходов. Для Олтаржевского это было прежде всего «архитектурой инженеров»[337]. В своем фотоальбоме «Современный Вавилон» (1933) он писал:

> Небоскребы Нью-Йорка – это знаки чрезвычайно искусной координации разнообразных интересов и результатов, достигнутых представителями сотен различных профессий, объединенных в едином творческом стремлении[338].

В мастерски выполненных карандашных рисунках отражается его восторженное отношение к элегантной эстетике этой городской цивилизации (*ил. 56*).

В 1936 году известный архитектурный критик Давид Аркин в предисловии к русскому изданию книги Льюиса Мамфорда «Палки и камни» (Sticks and Stones, 1924) указывал, что американский опыт породил новую форму междисциплинарного сотрудничества художника, инженера, конструктора и «собственно архитектора»[339]. Он особенно подчеркивал типизацию и унификацию конструктивных элементов, составлявшихся на основе ежегодно выходившего каталога Sweet. Новый американский высотный дом – это «дом-универсум». Семья могла бы провести там всю жизнь без необходимости покидать здание, так как внутри она найдет всё необходимое. Дом предоставляет возможности для покупок, прачечную, бытовые помещения, кинотеатр и даже церковь[340]. Здесь можно без труда

увидеть близость к концепциям «домов-коммун», разрабатывавшихся конструктивистами.

Важнейший пункт в позиции критиков касался не только «хаотического» планирования американских городов, роли экономики в распределении опорной площади (и соответственно – вынужденной вертикальной ориентации архитектуры), но и пренебрежения эстетическими требованиями, предъявляемыми к городскому ансамблю. Представление о городском ансамбле, основанном на классицистическом планировании европейских городов, определяло советскую архитектурную теорию 1930-х годов, она ориентировалась на «классическое наследие».

## Человек и природа: одноэтажная Америка

Небоскреб как городской микрокосм был одной стороной американского опыта. Другая заключалась в связи урбанизма с природой. Еще в конце XIX века англичанин Говард Эбенизер положил начало концепции движения за город-сад – после того как вернулся из США. Эти концепции были подхвачены и развиты в 1920-е годы в ходе дискуссии о развитии социалистических городов между так называемыми урбанистами и дезурбанистами. Первый план развития Москвы, предложенный в начале 1930-х Владимиром Семеновым, сильно ориентировался на регулярное планирование Вашингтона и был нацелен на включение зеленых насаждений в городские структуры. Центральный парк Нью-Йорка с характерной для него связью окультуренной природы, памятников и увеселительных заведений стал прототипом Центрального парка культуры и отдыха в Москве.

Путевой репортаж советских сатириков Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Одноэтажная Америка», который они хотели иллюстрировать собственными фотографиями, предлагал, наряду с критикой общественных институтов, прежде всего картину страны, где в ходе формирования цивилизации люди завоевывали природу[341].

Важной вехой стала война. С одной стороны, по официальным данным, она обернулась разрушением около 1710 городов и сёл и лишила крова примерно 25 миллионов человек. С другой же стороны, война дала шанс новому в сферах градостроительства и архитектуры. Уже в 1943 году, когда стало ясно, что после победы под Сталинградом ход войны изменится, было принято решение о начале государственной программы восстановления разрушенных городов.

В своем проекте восстановления Ялты, города на побережье Черного моря, архитектор Андрей Буров представил решение

зеленого «горизонтального города» с транспортной привязкой нового типа – размещенной в туннеле, из которого благодаря большим иллюминаторам открывается вид на море. В проекте с шестью высотными зданиями, распределенными среди парковых композиций, Буров ориентировался на Майами-Бич, город, который он мог видеть во время поездки в Америку в конце 1920-х годов. Буров выступал в пользу строительства сборных домов, с помощью которых можно было быстро сооружать пристанища для людей. Во время проходящего сближения с США он предлагал ввести американскую технологию сборного конструирования. Будущее городской жизни заключалось, по мнению Бурова, в малоэтажном строительстве, но предполагало развитую инфраструктуру. Дорожная сеть и автомобилизация приблизили человека к природе без необходимости подчиняться ей[342]. Это было представление, не встретившее понимания: по приказу сверху архитекторы посвятили себя со своими проектами послевоенного времени созданию парадных авеню и высотных зданий по американскому образцу.

## Сталинские высотки

Всего через два года после окончания войны, в 1947-м, Сталин подписал постановление Совета министров о сооружении в Москве многоэтажных зданий. Согласно постановлению, столица должна была получить ряд вертикальных доминант, которых у нее в сравнении с вечным соперником Санкт-Петербургом/Ленинградом не было. Теоретики архитектуры и представители традиционалистской линии в советской архитектуре, причислявшие себя к наследникам западноевропейской культуры, размышляли о вертикалях (например, о колокольнях или готических соборах) как о неотъемлемой составляющей *европейского* города[343]. Идея социалистического небоскреба была в центре внимания всех средств массовой информации. Но в идеологической борьбе, представлявшей собой часть конфликта между Востоком и Западом, роль высотных зданий была противоречива. С технической и эстетической точек зрения официальная антиамериканская пропаганда зависела от того, что повсеместно понималось под «американизмом». XX съезд КПСС и последовавшая за ним оттепель ознаменовали собой окончание архитектурного стиля, который с легкой руки Хрущева вошел в историю как «период архитектурных излишеств». И после 1956 года реализация сталинского проекта урбанизации совершенно не была возможна без советского «американизма» довоенного

времени. В центре этого проекта был небоскреб.

Ил. 57. Главный фасад здания на Котельнической набережной, ведущий архитектор Дмитрий Николаевич Чечулин, акварель 1947 года. Из кн.: В. К. Олтаржевский. Строительство высотных зданий в Москве. М., 1953

Высотные здания должны были соответствовать трем условиям. Во-первых, им надлежало гармонировать с «архитектурной и эстетической композицией» исторического города. Во-вторых, их пропорциям и силуэтам следовало быть неповторимыми и ни при каких условиях не подражать «чуждым» моделям. А в-третьих, они должны были ориентироваться на проект Дворца Советов[344].

В то время как, казалось, первое требование было осуществимо, выполнить два других было очень трудно. Близость к иностранным образцам сразу же узнавалась: в техническом и эстетическом отношении за образец были приняты американские небоскребы конца XIX века – старой модели (*ил. 57*). Постепенно стало ясно, что построить Дворец Советов нельзя. Отчасти из-за требований военного времени (металлические детали шли в переплавку), отчасти же из-за серьезных недостатков планирования и чистейшего гигантизма проекта. Невзирая на это, его центральное положение продолжало влиять на планирование развития города в послевоенное время. Из восьми высотных зданий, которые должны были быть сгруппированы вокруг дворца, семь были построены в рекордное время – с 1948 по 1953 год и в 1955-м. Одна высотка – здание Министерства тяжелой промышленности, оно должно было заходить на Красную площадь, – построена не была. А Дворцу Советов суждено было навсегда остаться фантомом[345].

Ил. 58. Нью-Йорк, мэрия, архитектурная фирма «Макким, Мид энд Уайт», 1914 год, фотография около 1920 года. Из книги L. Mumford. Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer (Berlin, 1925)

Важнейшие параметры пропаганды в средствах массовой информации определялись соревнованием с США. В передовой статье архитектурного журнала 1952 года под названием «Высотные здания и новый ансамбль Москвы» говорилось:

> Это не американские небоскребы-этажерки, в кучу «столпившиеся» на улицах Нью-Йорка или Чикаго, лишенные гармоничности силуэта, красоты, затесняющие город и подавляющие человека своей тяжелой массой… Город (Москва. – *М. Д.*) как бы воспринял и продолжил архитектурные принципы ансамбля Кремля с его гордыми и выразительными силуэтами башен и куполов[346].

Новым здесь является не только противопоставление СССР и США, но и указание на Кремль, который во время войны стал символом и «сердцем» России (*ил. 58*).

В 1943 году, реагируя на растущее давление союзников, советский режим освободил из ГУЛАГа архитектора В. К. Олтаржевского. Он стал жертвой сталинских чисток из-за своего американского опыта через несколько лет после того, как вернулся в 1935 году из США, и в заключении был ответственным за архитектурное планирование Воркуты. Теперь его знания, приобретенные в США, оказались очень полезными. Хотя он никогда не занимал должности ведущего архитектора какого-либо проекта (в строительстве гостиницы «Украина» участвовал в качестве простого сотрудника), Олтаржевский был компетентным консультантом и написал книгу о строительстве высотных зданий.

В этой книге он не только дал детальное техническое описание отчасти еще не готовых высотных зданий, но и

попытался также обосновать превосходство социалистических небоскребов над нью-йоркскими. В противоположность хаотическому, капиталистическому планированию Нью-Йорка советские небоскребы должны были образовать в городе важные ориентационные вертикали. Кроме того, советские специалисты по планированию городов предлагают наблюдателю возможность рассматривать высотные дома как с отдаленной перспективы, так и с близкого расстояния[347].

## Высотные здания в «братских» социалистических странах

Высотные здания по советской модели, воздвигнутые в других странах социалистического лагеря, Польше и Румынии, а также в советской Латвии, играли не менее важную роль в официальной пропаганде, чем их собратья в Москве[348].

*Дворец культуры и науки им. И. Сталина* в Варшаве (1952–1955) был построен по планам советских архитекторов и инженеров. Проектом руководил Лев Руднев, главный архитектор здания МГУ им. Ломоносова. Польские архитекторы оказывали советским коллегам только «консультативную» помощь. Воздвигая современную конструкцию из стали и бетона, можно было опереться на знания советских архитекторов. Те занимались как раз строительством небоскребов в Москве и ориентировались на американские образцы многофункциональных конструкций высотных зданий. Это касалось и каналов коммуникации и снабжения, и отопления, электричества и лифтов. Современная каркасная конструкция была заполнена кирпичом и облицована керамической плиткой, запатентованной для советских небоскребов. Детали (например, аттики), имевшие в специальной литературе коннотацию «польских», воспроизводят в упрощенной монументальной и грубой форме элементы архитектуры польского Ренессанса[349]. Материалы для внешнего декора и внутреннего оборудования поступали из различных мест. Например, светлый песчаник и мрамор прибыли из польских каменоломен и с Кавказа. Керамические элементы декора изготовлялись в Москве и Эстонии, металлические конструкции – в Днепропетровске, а работы по дереву, мебель и интарсии выполняли польские, латвийские и российские ремесленники и художники. С самого начала дворец был задуман как многофункциональное здание. Он размещал (а отчасти размещает и по сей день) театральные студии, кинотеатр, дворец молодежи с крытым плавательным бассейном, спортивные залы и помещения для активного проведения досуга. Позже в нем

появились помещения для выставок и различных мероприятий, музей техники, зал конгрессов, а также некоторые подразделения Академии наук с библиотекой.

Ил. 59. Обложка журнала «Советский Союз», май 1953 года, с видом на высотное здание. Российская государственная библиотека, Москва

Ил. 60. Фотография рекламной кампании Дворца культуры и науки, Варшава, начало 50-х. Karta, 39 (2003)

Это здание, возвысившееся в центре польской столицы, разрушенной немцами и взятой Красной Армией, стало символом господствовавшей теперь власти и имело особое идеологическое значение.

Площадь Парадов – площадь перед Дворцом – была предназначена для манифестаций и митингов. Символическую роль здания должен был подчеркивать памятник Сталину по проекту Ксаверия Дуниковского. Но из-за смерти Сталина памятник так и не был установлен.

Место для дворца в Варшаве, еще лежавшей после войны в руинах, было выбрано с определенным расчетом. В конкуренции со старым центром города, восстановление которого только что завершилось, должна была возникнуть совершенно новая социалистическая городская структура по советской модели[350].

Основу этой градостроительной концепции, согласно шестилетнему плану Болеслава Берута, составляла прямоугольная планировка, широкие прямые магистрали и вертикальная доминанта в качестве организующего центра. Задачу такой доминанты и должен был выполнять Дворец имени Сталина. Его надлежало возвести на месте одноэтажной застройки XIX столетия, которая, кстати, сохранилась во время войны.

Строительство сопровождалось широкомасштабной пропагандистской кампанией. Основным ее компонентом была идея высотного здания как «Подарка Сталина» и «дружеского дара» народов Советского Союза польскому народу (*ил. 59, 60*). Судя по эскизам Льва Руднева, хранящимся в Музее архитектуры в Москве, на начальной стадии проекта, когда форма здания еще не была определена окончательно, архитектор пробовал разные варианты[351]. Например, изучал польскую архитектуру, которую характеризовал в целом как «легкую» и «радостную»[352]. Тот факт, что в конце концов возобладала форма, характерная для московских небоскребов и опиравшаяся на силуэт Кремля, характеризовал послевоенные отношения польской власти с Москвой. При описании этого своеобразного произведения, состоящего из различных элементов – «американского» по форме здания, польских архитектурных деталей и советских образцов, – архитекторы, обладавшие международным опытом, чувствовали себя подобно их российским коллегам, принужденным недвусмысленно дистанцироваться от американских прототипов. Польские архитекторы Гелена и Шимон Сиркус, выступавшие в польском журнале *Przyjazń* со статьей в защиту радикальной модернизации Варшавы, разъясняли преимущества советских проектов «высотных зданий» (*wysokościowce*) по сравнению с американскими «небоскребами» (*drapacze nieba*)[353].

Ил. 61. Бухарест, Casa Scînteii

Румынское высотное здание *Casa Scînteii* («Полиграфический

комбинат», 1950–1956) в Бухаресте – еще одно визуальное проявление нового политического устройства советского типа в Европе. «Полиграфический комбинат», носивший, как и варшавский Дворец культуры, имя Сталина, был центром коммунистической пропаганды. В нем находились редакция и типография органа Румынской рабочей партии – газеты «Скынтейя» («Искра»), другие издательства и редакции, а также большой зал конгрессов. О значении этого высотного здания говорит и его триумфальный пафос. Сооружение, состоящее из четырех элементов и вертикально ориентированной центральной части (*ил. 61*), можно было с большого отдаления рассматривать через *via triumphalis*. Оно должно было включать в себя площадь Сталина с церемониальной трибуной и статуей Сталина, то есть, как это было сделано в Варшаве, предлагать место для массовых демонстраций. Правда, Casa Scînteii, в отличие от варшавского Дворца культуры и науки, был сооружен не в центре города, а на северной окраине, в зеленой зоне на оси существующего бульвара[354]. В противоположность польской высотке, это здание было построено коллективом румынских архитекторов под руководством Хории Майеу. Они использовали опыт советских экспертов, на месте изучали московские высотные здания, а также получили в качестве поддержки строительные машины и оборудование. По плану Хории Майеу, этот гигантский проект должен был демонстрировать триумф человека над природой, руководящую роль партии и мудрость Сталина, указующего путь[355].

В качестве сугубо румынского достижения он подчеркивал, с одной стороны, вписанность здания в ландшафт, его сильную связь с окружающей средой, отсюда его сравнительно небольшая высота – всего сто метров. С другой стороны, в стилистическом отношении строение ориентировалось на национальную традицию. Майеу недвусмысленно отмежевывался, как и его польские коллеги, от американцев с их небоскребами. Он подчеркивал преимущества советского метода строительства, перенятого румынскими архитекторами, по сравнению с американским[356].

Интересную возможность познакомиться с историей строительства Casa Scînteii дают воспоминания Сорина Тома, который с 1947 по 1960 год был главным редактором газеты «Скынтейя»[357]. По его словам, выбор был между проектом «американского» типа, то есть модернистским, геометрически простым высотным домом с плоской крышей, и проектом «советского» типа, ориентирующимся на здание МГУ, которое не может больше быть идентифицировано как «американское».

Отличия принятого в итоге проекта от русских прототипов Тома видит в подчеркивании горизонтальных, а не вертикальных компонентов и в привлечении элементов национальной архитектуры. В отличие от Майеу, он описывает эту модель так: это не были крестьянские дома, которые принято считать воплощением национальной традиции; это были в полном смысле слова культовые сооружения, как, например, монастырь Хорецу в Валахии или Путна в Карпатах. На эту тему был собран, как и в Варшаве, целый архив из архитектурных снимков. В оформлении фасадов, по мнению Тома, архитекторы опирались на румынскую средневековую архитектуру.

Ил. 62. Бухарест, Casa Scînteii. Фото: Арнольд Бартецкий, 2010

Ил. 63. Освальдс Тильманис со своими сотрудниками перед моделью Дома колхозника, около 1952 года. Фото: Музей архитектуры, Рига

Ил. 64. Дом колхозника, теперь Академия наук, Рига, 2006. Фото: jaime.silva/Flickr/CC BY-NC-ND 2.0 DEED

Идеологический заряд этой патетической архитектуры, которой надлежало быть национальной по форме и социалистической по содержанию, стал роковым для строений прежде, чем они были завершены. После смерти Сталина и сообщений о смене курса в Советском Союзе и в Варшаве и в Бухаресте приходилось оттеснять прославляющий компонент на задний план. Помпезная сталинская риторика этих высотных зданий была вскоре осуждена как архитектурное излишество. Даже Лев Руднев публично критиковал этот столь быстро устаревший метод строительства. Внешнее оформление Casa Scînteii так и осталось незавершенным, в итоге проект получился более скромным (*ил. 62*).

Та же судьба постигла и Дом колхозников в Риге (1951–1958). Запланированное в качестве многофункционального образцового центра социалистического сельского хозяйства, которое надлежало ввести в Латвии, здание с залом пленарных заседаний на 1200 мест, с гостиницей для колхозников, библиотекой, научно-исследовательскими учреждениями и лабораториями должно было возвышаться в центре обширной территории сельскохозяйственной выставки. Оно было построено по московским образцам под руководством ведущего латвийского архитектора Освальдса Тильманиса[358] (*ил. 63*). И, подобно высоткам Варшавы и Бухареста, ориентировалось на местную архитектурную традицию. В отличие от Варшавы, историческая застройка этого района Риги, благодаря своему периферийному положению, не понесла особенно большого ущерба. Из-за финансовых трудностей масштабы строительства были сильно сокращены. А из-за бюрократических проволочек стройка тянулась бесконечно долго. Так что эра Сталина успела закончиться, а вместе с ней утратил свою актуальность и стиль. В настоящее время в этом здании находятся различные учреждения Академии наук, и оно, в отличие от варшавской высотки, едва ли

играет существенную роль в публичном образе города (*ил. 64*).

Сталинские высотки разделили эту судьбу с некоторыми другими пропагандистскими проектами сталинизма. Впоследствии как нечто неловкое ощущались и их просветительская функция, проявившаяся, например, во многих говорящих деталях внутреннего и внешнего оформления, и их архаический архитектурный язык, копировавший старые американские модели. Здания ветшали, особой ценности больше не представляли, хотя их продолжали использовать. Так, в румынской истории архитектуры послесталинского социалистического периода Casa Scînteii игнорировался. Та же участь постигла и рижскую высотку. Только Дворец науки и культуры в Варшаве обрел почти культовый статус: в результате целенаправленной коммерциализации он превратился из ненавидимого объекта в символ Варшавы и стал даже предметом научного интереса[359].

После окончания эры Сталина у советских архитекторов были совершенно другие цели. Например, жилищное строительство для широких слоев населения: из-за концентрации на элитных проектах оно оказалось сильно запущенным. Хрущев покончил если не с холодной войной, то, по крайней мере, с «американизмом» в советской архитектуре. Суэцкий кризис и разгром венгерского восстания в 1956 году привели к эскалации напряженности в отношениях между Востоком и Западом, прежде всего – между СССР и США. Девиз Хрущева «Догнать и перегнать Америку», который он провозгласил на совещании работников сельского хозяйства областей и автономных республик СССР в 1957 году, не только повлек за собой проекты вроде посева кукурузы в совершенно непригодных для этого местностях, но и обострил разногласия между обеими великими державами в разных сферах.

Образ Америки начал размываться и в архитектуре. Поездки архитекторов за рубеж стали редкими, поэтому перенимать опыт было труднее. Но США по-прежнему оставались своего рода точкой отсчета для стран социалистического лагеря. Прежде всего – для молодежи послевоенного поколения. *Bikiniarze* и *dżollerzy* в Польше, *swingeri* и *zozi* в Болгарии, *potápci* в Чехословакии, *jampec* в Венгрии и *стиляги* в Советском Союзе имели много общего: все они восторгались американским джазом и противопоставляли унылой социалистической повседневности экстравагантный стиль в одежде и провокационный жизненный уклад – субкультуру, в очень большой степени ориентированную на американский образ жизни. Американская национальная выставка 1959 года, проходившая в московском парке

«Сокольники», привезла не только автомобили, телевизоры и кухонные гарнитуры, но и американских абстракционистов – и тем самым дала импульс советским художникам-нонконформистам к основанию подпольного движения, которое смогло пошатнуть заскорузлые советские представления о культуре и обрести международное признание.

# Визуальная культура джаза социалистическая молодежь и ее американские вкусы

Звуки джаза, доносившиеся по радио The Voice of America, проникали через железный занавес и меняли не только музыкальный вкус, но и стиль одежды послевоенного поколения в Восточной Европе. В Польше молодых людей, которые восторгались джазом и внешний вид которых был подчеркнуто «американским», называли *bikiniarze* или *dzóllerzy*. В Чехословакии их имя было *potápki* (они носили укороченные штаны, которые не доставали до туфель). В Болгарии придерживавшиеся модного стиля и очарованные джазом молодые люди звались *swingeri*, а девушки – *zozi*. В Венгрии их клеймили как презренных тунеядцев, *jampec*. Румынских фанатов джазового музыканта и денди Серджиу Малагамба называли *малагамбистами*. В свою очередь, в России таких именовали *стилягами*. Все они образовывали молодежную субкультуру, визуальное отличие которой заключалось в особом дресс-коде. Манера ярко одеваться и вызывающе вести себя, пристрастие к определенным танцам и музыке, например буги-вуги и свингу, отказ соблюдать социальные правила – все это приводило к конфликту с жестким общественным устройством социалистических обществ[360].

Ярким представителем субкультуры в послевоенной Польше был Леопольд Тырманд, у него была репутация всеобщего духовного отца польских бикинщиков. Сам не будучи музыкантом, он, однако, являлся важной частью польской джазовой сцены. Экстравагантный дендизм Тырманда его окружение воспринимало как форму идеологического, политического и эстетического сопротивления «коммунизму». Особенно знамениты были его носки в красную полоску. Правда, как говорил его друг, Тырманд приобрел их во время поездки в Советский Союз в 1949-м[361].

Распространение подобных форм субкультур в странах Восточного блока может считаться выражением сопротивления режиму. Парадоксальным образом это также было формой официально пропагандировавшейся «дружбы народов», просто на подрывной лад. Политическое послание этого движения заключалось в его подчеркнутом и принципиальном безразличии к политике. Напротив, социальный облик его участников – например, коллективные действия – даже имел что-то от социалистической риторики. Но это была скорее попытка

скорректировать линию, но не подорвать ее полностью, как позже это сделало диссидентское движение.

Ил. 65. «Бикинщики» в виде отбросов общества: титульный лист журнала Szpilki. 1954. № 1

Ил. 66. Биография одного молодого человека, рисунок Ю. Федорова. Крокодил. 1957. № 3

Отчасти поэтому власти колебались между жесткими действиями против непокорного поколения и его вовлечением в существующие социальные структуры. Однако часто стиляг рассматривали не только как самовлюбленных фатов и шутов, но и как «хулиганов», которые представляли опасность для общественного порядка и которых можно было наставить на путь истинный только в исправительных учреждениях. В Болгарии свингеров действительно заключали под стражу, остригали им волосы и разрезали узкие брюки. В Советском Союзе стиляги регулярно становились объектом облав, которые проводились комсомольскими патрулями. Послевоенная молодежь была излюбленным объектом нападок в печати. Популярные польские журналы *Stolica, Świat i Życie*, сатирический журнал *Szpilki* в начале 1950-х соперничали друг с другом в статьях, сатирических стихах и карикатурах, в которых молодежь, зараженная «американской бациллой», представлялась в виде отбросов общества (*ил. 65*). Как

ни странно, в результате популярность такой молодежи только росла. С либерализацией времен оттепели активность молодежи все более локализовалась в студенческих клубах или ресторанной культуре, что существенно облегчало наблюдение за ней. Польские любители джаза объединялись быстро: в 1954 году в Кракове состоялась встреча поклонников джаза Zaduszki Jazzowe w Krakowie, в 1956-м – праздник Zielone światło dla jazzu в Сопоте, в 1958-м в Варшаве появился фестиваль Jazz Jamboree. Эти мероприятия стали крупнейшими событиями джазовой сцены для всего социалистического блока.

## Как выглядел молодой человек, понимавший толк в моде?

Стиляги и бикинщики времен позднего сталинизма носили узкие брюки и нарочито большой пиджак или пальто свободного покроя. Важной частью их имиджа были ботинки на толстой каучуковой подошве – «на манной каше», как тогда говорили, – и упоминавшиеся выше носки в полоску, которые выглядывали из-под укороченных брюк (*ил. 66*). У мужчин обязательными атрибутами были широкий галстук кричащих цветов – с изображением взрыва атомной бомбы на атолле Бикини (откуда, по мнению Тырманда, и происходит название *бикинщики*)[362], – высокий начес (кок) и узкая полоска аккуратно подстриженных усиков. Женщины (в Польше их называли *kociaki*) носили юбки-клеш, пестрые шейные платки, солнцезащитные очки и туфли на высоких каблуках. Иконой этого стиля стала американская актриса Рита Хейворт. Оригинальная одежда из Америки попадалась нечасто (особенно в Советском Союзе, где было слишком мало иностранцев и очень маленький черный рынок, который к тому же подвергался строгому контролю), поэтому стиляги часто сами шили себе одежду.

Выходивший миллионными тиражами популярный советский сатирический журнал «Крокодил» сделал модников объектом своих карикатур. Слово «стиляга» служило уничижительной характеристикой. Впервые оно появилось в одной критической статье конца 1940-х годов и оттуда пошло в народ, стало обозначать «щеголя». Карикатуры вновь и вновь подчеркивали самовлюбленность, заносчивость и безнравственность юношей и девушек, а совсем уж в крайних случаях – их «низкопоклонство перед Западом». Излюбленным сюжетом было «обезьянничанье» в одежде (*ил. 67*). Будучи бездельником («тунеядцем»), стиляга всегда уклоняется от великих вызовов советской действительности (*ил. 68*) и живет только по ночам. Его *loci*

*atoeni* (лат. *излюбленные места*) – это кафе или коктейль-холлы с их «по-иностранному чуждой» атмосферой (*ил. 69*).

Ил. 67. «Обезьяны», рисунок Л. Худякова. Крокодил. 1957. № 2. С. 7

Ил. 68. Заводобоязнь., рисунок Г. Валька. Крокодил. 1958. № 12. С. 6

Ил. 69. Низкопоклонство перед Западом. «– Я слышал, в Америке уже коктейль „Спутник“ придумали! – Ну вот, а мы опять отстали!» Рисунок Е. Горохова. Крокодил. 1953. № 34. С. 14

Яркие и динамичные карикатуры, в большинстве своем созданные талантливыми художниками, достигали обратного

эффекта, распространяя образ стиляги далеко за пределы столиц, до самой глубокой провинции, и лишь подогревая интерес к моде. Культура стиляг предлагала альтернативу привычному пониманию одежды. Тогда многие сделали для себя открытие, что стиль может быть экстравагантным и индивидуальным. Н. С. Хрущев несколько снизил агрессивность кампании против стиляг, когда охарактеризовал узкие брюки как «более экономичные» по сравнению с широкими. Правда, в 1960-е «взрывчатая сила» дискурса стиляг и без того снижалась из-за развития социалистического общества потребления.

Хотя официальное отношение к стилягам и оставалось враждебным, эта субкультура – прежде всего из-за ее веселой экстравагантности и красочности, а также в силу определенного неприятия советского образа жизни – находила у людей скорее симпатию, нежели неприятие. Например, любимый персонаж детской литературы Незнайка – симпатичное неорганизованное существо, индивидуалист, который ну никак не вливается в коллектив, – носит оранжевую рубашку с зеленым галстуком и канареечно-желтые брюки. Он извлекает из своей трубы звуки, лишенные мелодичности, и не способен писать одобряемые обществом реалистические картины. Перед нами типичный стиляга[363]. На примере трилогии Николая Носова (она выходила в 1953–1965 годах) можно понять, что детская литература иногда оказывалась для цензуры в серой зоне.

Ил. 70. «Работать? Это мне не по плечу!» Рисунок Е. Горохова. Крокодил. 1958. № 6. С. 8

Знаменитый российский джазовый музыкант Алексей Козлов любит вспоминать, что, прежде чем приближаться к джазовой сцене – к этому опасному и одновременно притягательному для молодого человека послевоенного поколения миру, сначала нужно было обзавестись правильным «прикидом». Внешний вид был и социальным, и политическим знаком. Прогуливаясь по «Бродвею», то есть по левой стороне улицы Горького (ныне –

Тверской) от Пушкинской площади к Кремлю, стиляга общался с единомышленниками с помощью своего стиля – осанки и одежды. Значение имело всё – вплоть до пуговиц на рубашке и кроя воротника. В конце 1950-х визуальный код дополнился новыми элементами – подчеркнуто стилизованными костюмами и длинными «американскими» пальто (*ил. 70*). *Штатником* (поклонником Соединенных Штатов) был и поэт Иосиф Бродский, он фланировал по ленинградскому «Бродвею» – Невскому проспекту[364]. В Кракове излюбленными местами встреч для молодежи, ценившей моду, был студенческий клуб «Ротунда», в Варшаве – ночные клубы «Камерална» и «Парадиз», варшавянам «Бродвеем» служила улица Новый Свет[365].

Наряду с этими «легальными» местами были «нелегальные» – задние дворы, где музыканты и те, кто интересовался джазом, могли обменяться пластинками, купить инструменты или договориться о джем-сейшнах. У бикинщиков, как и у стиляг, был собственный язык, понятный только посвященным. Их жаргон состоял по большей части из англицизмов.

Между тем «американский» образ бикинщика или стиляги пришел вовсе не из Соединенных Штатов, а из Франции, хотя и с некоторым временны́м смещением. Там джазовое сообщество преследовалось нацистами, поэтому оно развилось в субкультуру – *zazous* (зазу). Мужчины носили широкие твидовые пиджаки, узкие брюки и туфли на толстой подошве. Как и у их восточноевропейских последователей, у них был *air dégouté* – *презрительный взгляд* (фр.). Поэтому русские джазмены при первой встрече с американскими джазовыми ансамблями, например в 1957 году на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве, с удивлением обнаружили, что их тщательно сработанные пестрые шмотки вовсе не похожи на те, в которые одеты американцы: те сплошь одевались в черное.

Молодежь в социалистическом Восточном блоке объединяла страсть не только к моде, но и к джазу. Каждый день начиная с 1955 года в передаче Jazz Hour американский радиоведущий Уиллис Коновер рассказывал своим фирменным низким голосом о новейших тенденциях и о классиках джаза. Хриплые звуки американских радиопередач, которые не удавалось заглушить полностью, на Востоке усердно записывались и приспосабливались для собственных выступлений. В 60-е годы Коновер проехал по странам Восточного блока и посетил джазовые фестивали в Варшаве, Праге и Таллине. Потом в своей вашингтонской студии он ставил пластинки с выступлениями восточноевропейских музыкантов, которые привез с собой. Таким образом, он играл роль связующего звена для зарождающегося

движения поклонников джаза Восточной Европы[366]. В Советском Союзе с немалыми ухищрениями можно было слушать польские передачи о джазовой музыке. Пиратские копии с пластинок делали на рентгеновских снимках, это называлось «джаз на костях». Большим спросом пользовались и военные трофеи, пластинки довоенной поры.

Ил. 71. «– Итак, в моей обработке – русская народная песня!» Рисунок Н. Семенова. Крокодил. 1957. № 16

С 1948 по 1953 год в Советском Союзе из-за антисемитских тенденций и антизападной кампании по борьбе с «космополитизмом» приверженность джазу стала достаточно опасным делом. Тем не менее во второй половине 1950-х снова была пробуждена к жизни национальная джазовая традиция 1920-х и 1930-х годов – оркестры Александра Цфасмана и Олега Лундстрема, русского репатрианта из Китая, теа-джаз Леонида Утёсова и джаз-бэнд Эдди Рознера[367]. Когда-то Рознер бежал от нацистов в Варшаву, а затем – в Советский Союз, где в 1946 году его арестовали и отправили в ГУЛАГ. В 1954-м он был освобожден, а в 1956-м его оркестр снялся в музыкальной комедии «Карнавальная ночь», в эпизоде, когда скучное выступление оркестра внезапно превращается в зажигательный джазовый перформанс. Этот эпизод воплощал дух нового времени – дух оттепели. Несоветская элегантность артистов и легкость их музыки были, в свою очередь, темой для очередных карикатур (*ил. 71*).

## Был ли джаз музыкой протеста?

Джаз создал особое культурное пространство за пределами официальной культуры, но оно не всегда было оппозиционным. После периода ограничений и преследований поклонники джаза могли наслаждаться относительной свободой. Их излюбленные

места, как физические – вроде «Бродвеев», подземных переходов и подвалов в жилых домах, так и идеальные – американская музыкальная культура, не были местами, где ковался заговор. Речь шла скорее об относительной личной свободе. К таковой относилась и возможность свободного эротического поведения, освобождение от чопорных правил социалистического общества. Всемирный фестиваль молодежи и студентов 1957 года показал, по мнению Козлова, не только огромную популярность джаза, которую больше нельзя было укротить, но и подлинную сексуальную революцию. Вместе с тем провокационное поведение во время холодной войны нельзя было рассматривать как полностью аполитичное. Те, кто не приспосабливался, становились объектами ограничений и слежки, но не таких жестких, какие были уготованы для политического диссидентского движения, формировавшегося в 1960-е.

Культура джаза знакомила друг с другом представителей различных социальных групп: джазом увлекались как дети социалистических бонз, имеющие возможность контактов с заграницей, так и обычная городская молодежь. Эта культура соединяла разные поколения – музыкантов довоенного времени, обладавших культурным статусом, к примеру Эдди Рознера, с молодыми любителями этой музыки, не чуждыми эксперименту. Любопытно, что поначалу это были дилетанты, а не профессиональные музыканты, интересовавшиеся джазом.

Джаз играл важную роль как одна из немногих форм передачи культурных ценностей внутри Восточного блока. Джазовые музыканты в Польше и Чехословакии были посредниками между Западом и Советским Союзом. По словам Иосифа Бродского, Польша была «окном в Европу и в мир». Польские журналы *Przegląd kulturalny* и *Przegląd artystyczny*, но в первую очередь *Jazz. Magazyn muzyczny*, который можно было купить относительно легко, писал о событиях на международной джазовой сцене – в Польше, Чехословакии, ГДР и в самом Советском Союзе. Важные центры джазовой культуры развивались не только в столицах, но и в Новосибирске, Вильнюсе, Таллине и Казани. В конце концов в 1962 году советским музыкантам разрешили участвовать в польском фестивале Jazz Jamboree, он проходил в Варшаве в советском небоскребе – Дворце культуры и науки. Международное джазовое сообщество встречалось на фестивалях в Праге в 1965-м и в Таллине в 1967-м, куда также приезжал идол восточноевропейской джазовой сцены Уиллис Коновер.

Следовательно, с начала 1960-х джаз все более институционализировался и инструментализировался властями

не только в Центральной и Восточной Европе, но также и в Советском Союзе. Со временем возникли новые формы подрывной культуры, например рок или литературные и художественные перформансы, обращавшие на себя особое внимание властей.

Можно было бы спросить: были ли джаз и культура стиляг в Восточном блоке частью общей «приватизации» социализма или речь шла о первых попытках развития гражданского общества, а с ним – и сферы общественного действия? Было это признаком эскапизма или попытками развивать социалистическое общество?

Как представляется, провести разграничительную линию между общественной и частной сферой будет трудно. С одной стороны, постепенная потеря контроля привела к созданию серой зоны, где имеет место отчасти терпимое отношение к частной сфере. С другой – субъекты альтернативной сцены, такие как джазмены, стиляги или модернисты, были художниками, стремившимися к общественному отклику на свою деятельность. Для некоторых из них общественное признание было ловушкой компромисса.

# Археология современности в детективном романе «Призрак Сталина» Мартина Круза Смита и «Сырая могила» Хелены Райх

> *Глеб спросил: «А что, если захоронение проходит под всем двором?» – «Это всегда проблема, не так ли? Как-то раз ты начинаешь копать, а когда остановишься?»*
>
> *Мартин Круз Смит. Призрак Сталина*

Летом 2009 года в России разразился скандал. После дорогостоящей реставрации станция московского метро «Курская» обрела первоначальную надпись: славословие Сталину из советского гимна 1944 года, написанного, как и нынешний российский, поэтом Сергеем Михалковым. Это событие вызвало противоречивую реакцию общественности. Незадолго до этого Сталину почти удалось занять первое место в качестве «лица России» в ходе опросов, проводившихся в интернете. В связи с этим очень актуальным оказался роман американского писателя Мартина Круза Смита «Призрак Сталина», вышедший в 2007 году. Это был шестой роман из серии его «русских детективных романов»[368].

Пассажирам ночного метро на станции «Чистые пруды» (бывшая «Кировская») является призрак Сталина с нимбом над головой.

Также в метро кроется ключ к разгадке в романе чешско-немецкой писательницы Хелены Райх «Сырая могила» (Nasses Grab[369], 2008). И здесь коммунистическое прошлое вторгается в настоящее, правда, не так сенсационно, как у Смита. Тени истории выходят на поверхность и вызывают самые разные беды.

Оба романа, хотя и с разной степенью художественного мастерства, регистрируют многослойность жизни постсоциалистического города. Под блеском современного общества потребления прячется отвратительное прошлое, грозное и на удивление живое. Перехлест старого и нового иллюстрирует нестабильность постсоциалистического устройства и создает внутреннее напряжение обоих романов. Отсюда возникает и моральная дилемма главных героев, которые не в состоянии

оборвать свою связь с прошлым. Поэтому разгадывание криминального сюжета в обоих романах и предстает неудовлетворительным.

## Взгляд со стороны

Оба автора – чужеземцы в описанных ими городах. Мартин Круз Смит впервые приехал в Россию в 1973 году с группой туристов. Он провел в Ленинграде и Москве лишь несколько дней. В результате возник «Парк Горького». Главный герой романа – неустрашимый, хотя и по-человечески уязвимый, детектив Аркадий Ренко. Он борется со злом, воплощенным в КГБ и связанных с ним экономических интересах американцев[370]. Уже тогда поражало, с какой точностью автор смог зафиксировать внешние обстоятельства жизни в Советском Союзе времен холодной войны. Это поняли в Союзе и запретили Смиту въезд в страну.

Смит, как можно заключить из его интервью, видит себя не автором легкого чтива, а просветителем. Он неоднократно подчеркивал свою эмоциональную связь с Россией, говорил, сколько неожиданностей и сюрпризов она в себе таит. Почти «по-беньяминовски» звучит его утверждение о том, что Россия решающим образом изменила его и привела к тому, чтобы по-другому видеть вещи[371].

Хелена Райх – из семьи чешских эмигрантов. Из страны ее вывезли ребенком, она жила в Германии и Канаде, пока не приехала в Прагу как репортер англоязычной газеты. Райх тоже определенным образом чужая в Праге – городе, где разворачивается действие ее романа, но тоже обладает эмоциональной связью с ним.

В романе «Призрак Сталина»[372] действие разворачивается в двух городах, Москве и провинциальной Твери, из которой происходит большинство «злых». Ренко должен проводить расследование, хотя он не верит в мистические явления. Что крылось за явлением Сталина пассажирам ночного метро – осознанная манипуляция населением со стороны группы американских политтехнологов, которые хотят дестабилизировать страну, или простой массовый психоз, – так и останется невыясненным. Главной сюжетной линией окажется расследование преступления, совершенного во время чеченской войны бывшим офицером, которого американцы превратили в новую политическую икону. Мотив преступления в некотором смысле смешон: коррупция среди военных и сотрудников милиции высокого ранга, вовлеченных в торговлю дорогими

восточными коврами. Дополнительное эмоциональное напряжение создает любовный треугольник.

Действие романа «Сырая могила» происходит в 2002 году. Во время большого пражского наводнения на поверхность вынесло гроб с набальзамированным телом. Гроб хранился в центре города, в тайнике на входе на станцию метро «Мустек». Возраст мумии оказался не тысяча лет, как предполагали, а всего несколько десятилетий. Преступление раскрыли одновременно несколько детективов, но прежде всего – альтер эго автора, репортер англоязычной газеты «Праг Пост» Лариса Хек. Сначала думали, что тело принадлежит известной актрисе, умершей двадцать лет назад, но в итоге выяснилось, что это ее двойник.

## Город, en passant

Что дает взгляд чужака на город? В чем ценность восточно– и центральноевропейского города для детектива?

В обоих романах город, его ткань, играет центральную роль. Это не просто живописные декорации для закрученного сюжета. Указание на конкретные места, топонимические подробности погружают читателя в атмосферу реального города и придают истории достоверность. В качестве пространственно-временной символизации сюжетных перипетий (хронотопа, по Бахтину) они становятся для читателя той «дверью», через которую ему возможно войти в сферу значений[373]. Некоторые описанные места являются памятными местами различных исторических эпох и в то же время известными туристическими объектами; именно они часто образуют узловые моменты действия и дают автору возможность высказаться об истории страны. Другие же места – *non-lieux* (не-места, по определению Марка Оже), преходящие, безличные пространства любого крупного города, например казино, офисы или бары[374]. Они являют собой контрастирующий чужеродный надрез в исторической ткани города.

Детектив Аркадий Ренко – уроженец Москвы. Рассекая по городу на своих порядком износившихся «Жигулях», он тем самым позволяет читателю увидеть разные места – от вылизанного центра до странных кабаков с притонами и зловонных пристанищ бомжей на окраине. И Москву, и Тверь читатель видит именно его глазами. На дворе зима, кругом полным-полно снега и жидкой грязи, дело большей частью происходит ночью. Все это придает фрагментам города, многие из которых видны из окна автомобиля, ощущение чего-то расплывчатого, поверхностного, но в то же время жуткого,

опасного. Возникают почти поэтические картины, в которых взгляд детектива сплавляется со взглядом автора:

> Зима как раз и была тем, чего ради жили москвичи. Зима со снегом глубиной по колено, смягчающим город, летящим от одного золотого купола до другого, изменяющим формы статуй и превращающим тропинки парков в дорожки для бега на коньках. Снег, который иногда падал, как кружевной туман, а порой плотный, как пух. Снег, который заставлял седаны богатых и могущественных ползти за снегоочистителями. Снег, который рябил в глазу при беглом взгляде на освещенный земной шар на здании Центрального телеграфа, квадригу Аполлона, взмывающую над Большим театром, осетра, схематично изображенного неоновым светом около универсама. <…>
>
> И, согласно опыту Аркадия Ренко, когда снег таял, обнаруживались тела[375].

Смит изображает Москву в виде сюрреалистического коллажа из ночных сцен. Место действия простирается от брачного агентства «Купидон» на Арбате, московской туристской мили, до казино «Золотой хан» на выезде из города. Через площадь трех вокзалов, прибежище криминальных элементов, и убитую квартиру, запачканную кровью. С минаретами и куполами место действия выглядит на манер восточной фантазии, и все это неутомимый герой отмечает, передвигаясь на своем убогом автомобиле. Как можно понять по интернет-странице Смита[376], он работает с фотографиями, делает чертежи, фиксируя таким способом путь своего героя по городу. Ему нужны реалии, чтобы использовать их в романе. В одном случае это знаменитый Дом на набережной – элитная сталинская высотка, овеянная зловещей славой, где в опустевшей квартире своего отца, сталинского генерала, живет Ренко. Этот дом пустел вновь и вновь вследствие сталинских чисток и в постсоветское время превратился в окаменевшее напоминание о сталинском режиме. В другом случае это безлюдная, ночная и поэтому выглядящая не как «дворец для народа», а «как монастырь» станция метро «Парк культуры». А еще это гротескный зал для игры в рулетку с фреской, изображающей Кассандру, и абсурдной статуей стрелка на коне, несущего караул над телохранителями с четко прописанными мускулами.

Город-Молох, эта человеконенавистническая капиталистическая метрополия, противопоставлен остальной стране.

> По дороге в Тверь Аркадий Ренко покинул Москву и въехал в Россию.
>
> Нет ни «мерседесов», ни Большого театра, нет ни суши, ни замощенного мира; вместо этого грязь, гуси, яблоки, которые везли на телегах. Нет таунхаусов в gated communities, а одни только небольшие сельские дома, которые люди делили с кошками и курами. Не видно миллиардеров – лишь люди, продававшие вазы на обочине шоссе, потому что у хрустального завода, где они работали, не было денег, чтобы платить им. Вот им и платили, превращая каждого человека в предпринимателя, одной рукой держащего вазу, а другой – убивающего мух[377].

Эти детальные зарисовки, выдержанные в стиле моментального фотоснимка, характеризуют автора как этнографа, сочувствующего наблюдателя. Одновременно здесь можно распознать и любопытный взгляд туриста, регистрирующий экзотическое, чужое и часто преобразующий самого туриста (например, бабушек в метро герой сравнивает с богоматерью), а также оказывающийся не в состоянии избежать чего-то банального или топографических ошибок. Это впечатления, которые воспринимаются *en passant* из окна автомобиля или туристского автобуса, беглые наблюдения чужестранца на улице, на рынке или в роскошном ресторане.

У Хелены Райх читатель смотрит на Прагу глазами разных действующих лиц, через разную оптику. «Чужие», например молодые чехи-изгнанники, видят город как туристы. Говоря о чешской столице, они употребляют слова вроде «прекрасная», «великолепная», «жемчужина среди садов Ренессанса» (о королевском парке на Градчанах). Однако в романе описываются преимущественно туристские места, скажем, Староместская площадь с ее знаменитыми астрономическими часами «Орлой» или Вацлавская площадь, вид на которую открывается из бюро радио «Свободная Европа», с рабочего места одного из персонажей романа. Бывший «рабочий квартал Жижков», где обитают некоторые центральные персонажи, чужаки противопоставляют «слишком уж дорогому» кварталу «Королевские виноградники» в стиле модерн, в котором им очень хотелось бы жить. В противоположность им местные вовсе не воспринимают великолепие города. Истый пражанин оставляет без внимания туристические аттракционы и реагирует лишь на памятник Яну Гусу, обращающемуся к его совести чеха. Таков взгляд бывшего агента тайной полиции, шпиона и обманщика

Яна Красногорского, который живет в городе под именем Жана Бомона, изображая иностранца:

> Он доехал на трамвае до Вацлавской площади, там сошел и направился вниз, к Староместской площади. Туристы, считай, со всего мира текли по улицам и переулкам, весело болтали, вытягивали шеи вверх, к великолепно отреставрированным домам, восклицая то «О!», то «А-ах!». <…> Слепой к красоте средневекового города, он протискивался между людьми, пока не дошел до большой площади, которая образовывала центр Старого города. С другой ее стороны был памятник Яну Гусу, который напоминал ему, что за свои дела надо отвечать[378].

Важнейшие места действия в романе описываются в высшей степени обстоятельно. Например, кафе, рестораны, итальянская закусочная для гурманов, фойе Национального театра – вероятно, их часто посещала и сама автор. Там встречаются действующие лица, и там происходит развитие сюжета. Райх очарована атмосферой крупного города, любимой едой которого, может быть, были не суши, как в Москве, а томаты с моцареллой. Часто взгляду открывается городская панорама – например, ночная игра огней, увиденная с жилой террасы на Виноградах, или вид с бывшего здания парламента на Вацлавской площади с Национальным музеем.

## Провинция и метрополия

В обоих романах просматривается отчетливое противопоставление столицы и провинции. Описание провинциальных городов управляет действием, так как эти города – родные места многих персонажей. У Райх это маленький курортный город Франтишкови-Лазне (в романе используется его немецкое название Франценсбад) на границе с Германией, где время будто остановилось.

> Франценсбад. Что за случайность! Дана Вольна происходила из его родного города. И городок этот был совсем небольшим, едва ли пять тысяч жителей, и все там знали друг друга. Курортники приезжали и уезжали, а местные жители оставались среди своих. Когда после Второй мировой войны было изгнано немецкое население, туда потянулись люди со всей страны – кто добровольно, а кто и поневоле. Дешевого жилья было

> более чем достаточно. Но в следующие десятилетия едва ли кто-то еще захотел добровольно переселиться в пограничный район рядом с германской границей. Так далеко от превосходящей все столицы, так близко к непреодолимой границе. Он сам, получив аттестат зрелости, тоже отправился в Прагу. А куда еще-то? Просто прочь из провинции[379].

В то время как Франтишкови-Лазне у Хелены Райх воспринимается, собственно, лишь как безотрадное место из прошлого и упоминается только время от времени, Тверь в романе Смита играет более важную роль. Там развивается сюжетная линия, начавшаяся в Москве. Этот город спокоен, заспан и провинциален лишь на первый взгляд. В действительности же «инкубатор» преступления – именно он, а не столица. Описание города (а мы видим его глазами столичного жителя Ренко, которого начальник ссылает в провинцию) по своей лаконичной форме и ироничному тону отличается от описания Москвы.

> Тверь была пышным городом с императорским дворцом и располагалась на Волге, реке, вдохновлявшей поэтов. Затем пришли революция, война, советский внутренний взрыв и разграбление хозяйства, и – что казалось превращением в Аркадию – Тверь обрела несколько помпезных бульваров. Драматический театр был подобен греческому театру со стенами розового цвета. Все это было окружено какими-то лавками, магазинами, неработающими предприятиями и серыми многоэтажками послевоенной постройки[380].

В отличие от Москвы, Тверь состоит в глазах протагонистов лишь из мрачных и опасных мест, это город, отравленный изнутри, враждебный и, наконец, несущий на себе гораздо более сильный отпечаток советского прошлого, чем столица.

## Яма

И в том и в другом романе конфликт возникает, когда на поверхность вырываются останки социалистических времен. Так, в обоих произведениях центральное место занимает яма, то, что скрыто под землей.

У Смита Сталин является пассажирам в метро и «подмигивает им», что оказывается чистой воды манипуляцией и фата-морганой. Точнее, призрак Сталина используется в романе

скорее как метафора любых теней из прошлого, включая отца Ренко.

По мнению Михаила Рыклина, метро было центральным мемориальным пунктом социализма, символичным и таинственным одновременно[381]. Согласно преданию, существовало «второе метро», построенное в качестве бункера для членов Политбюро ЦК КПСС. Метрополитен во многом строился руками арестантов, в том числе политзаключенных, то есть понятно, почему московское метро ассоциируется с призраками сталинизма[382]. По мнению Смита, подземка – это место коллективной памяти, а также коллективной травмы. Поэтому Сталин является народу именно в метро. Придерживаясь такого взгляда, автор детектива, как ни удивительно, приближается к «этнологическим подземным рефлексиям» Марка Оже о парижском метрополитене. Для него метро – это не *non-lieu* современности, хотя и в нем, как в аэропортах или торгово-развлекательных центрах, есть что-то преходящее, мимолетное. Метро – это пространство коллективного опыта, тесно связанное с исторической памятью города[383].

В «Призраке Сталина» мистическое, возвышенное в советском дискурсе метро с помощью наблюдаемых деталей отчуждается и тем самым лишается своего священного характера:

> «Московское метро – подземный дворец народа». Платонов, прихрамывая на одну ногу, показывал на стены. «Молочно-белый известняк из Крыма. Теперь, когда эта народная сволочь убралась, вы сможете увидеть все как следует».
>
> Зал станции «Парк культуры» с ее арками и туннелями был похож более на монастырь, чем на дворец. Уборщица шуровала мокрой тряпкой по полу примерно с той же скоростью, с какой двигался Платонов[384].

Метро – это то место, где дремлют или внезапно становятся активными призраки. В романе Райх именно в бункерах под станцией «Мустек» размещалась секретная больница и на всякий случай хранились гробы. Вся подземка в Праге, как считает Райх, представляла собой один бункер, подготовленный во времена холодной войны на случай атомной бомбардировки.

Тема бункера в обеих книгах соответствует «бункерному ренессансу» в постсоциалистических странах того периода. В бункерах, которые изменяют свое назначение, превращаясь в погребки и пивнушки, дискотеки или музеи коммунизма, происходит тривиализация социализма и его десакрализация[385].

Но яма – это еще и метафора памяти, из глубин которой выкапываются вытесненные воспоминания. Повесть Андрея Платонова «Котлован» символизирует провал социалистической утопии. В «Призраке Сталина» при раскапывании вскрываются трупы польских офицеров, по приказу Сталина умерщвленных выстрелом в голову. Эти доказательства преступлений сталинского режима разбивают весь заговор, созданный американцами для реабилитации социалистического прошлого в политических целях и для воскрешения тени Сталина, чтобы дестабилизировать политику в стране. Бомбы, которые взрываются в котловане, убивают «плохих», но и уносят жизни нескольких «хороших». В целом, однако, не все загадки и призраки могли быть объяснены рациональным образом. Зло тоже не удается полностью победить, и оно снова забивается под землю, что вызывает в читателе любопытство к продолжению. Повествование Райх завершается не так мастерски. Разоблачают и обезвреживают лишь одного старого офицера спецслужб, который был одновременно и отцом убитой женщины, а якобы убитую актрису (которая жила под чужим именем) под конец действительно убивают. Другие действующие лица у Райх остаются жить со своими тенями.

## Археология современности

Вопрос «Кто виноват?» в классическом детективном романе может быть решен лишь рациональным образом, путем предоставления доказательств. Археология при этом – один из методов расследования. Но: *Однажды ты начинаешь копать, а когда остановишься?* В ходе строительных работ у здания Верховного суда в Москве была случайно раскопана братская могила, в которой были похоронены жертвы сталинского террора. В Твери копатели, представители молодежного патриотического движения, мотивируемые американскими политтехнологами, из лучших побуждений искали останки советских солдат на окраине города, где во время Второй мировой войны шли тяжелые бои. Они действительно обнаружили братскую могилу, но только – польских жертв сталинизма.

Лишь научные методы – археологические и судебно-медицинские исследования – дают, по логике обоих романов, окончательную уверенность в том, что преступления будут раскрыты. В романе Райх мумию, обнаруженную в метро, сначала подвергают исследованию в археологическом институте, а затем передают судмедэкспертам. Научные доказательства, а не просветление или дедуктивный метод двигают расследование.

Трупы польских жертв в романе Смита проверяет женщина-патологоанатом, оказывающаяся полькой (в книге ее расстреливают за выяснение правды). Благодаря неопровержимым доказательствам детективы в обеих книгах сталкиваются с осознанием того факта, что первопричина зла – не только в действиях конкретной личности, но в преступлениях прошедшего режима, который требует жертв еще и сегодня. При этом предметом обсуждения является временной «перехлест» между настоящим и будущим, а также личная растерянность детективов, имеющих родственные или эмоциональные отношения как с жертвами, так и с палачами.

Именно эмоциональная вовлеченность детективов, за чувствами и мыслями которых большей частью следит беспристрастный голос рассказчика, заставляет оба романа участвовать в дискурсе культуры памяти, характерном для постсоциалистических стран. В обеих историях коммунистическая эра показана не исторически объективирующим образом, а субъективно, с точки зрения действующих лиц. Они связывают с прошлым свои страхи, желания и опыт, оказывающие сильное действие на их сегодняшнюю жизнь. Персонажи Смита и Райх борются с тенями прошлого, которые скрываются в обыденной жизни Москвы и Праги. Социалистическое прошлое клином врезается в сегодняшний день. Символом этого конфликта являются в обеих книгах призраки, внезапно возникающие из небытия. Археологические раскопки и форензическое расследование служат своего рода терапией, позволяющей справиться с травмами прошлого, исцелиться.

Виктор Бухли и Гэвин Лукас называют «археологией современного прошлого» представляемое ими направление «антропоархеологии». Под ним подразумевается применение археологических методов к исследованию материальной культуры современности или не особенно отдаленного прошлого[386]. При фокусировании на культуре повседневности, практиках потребления, криминологии, гарбологии (от англ. *garbage* – мусор, то есть исследования мусора) это направление исследования предлагает важные источники и материалы для более дифференцированно понятой истории современности. При этом роль археолога, как полагают авторы концепции, можно сравнить с позицией детектива. Она противоречива:

> Мы помещены в качестве как действующих лиц настоящего, так и наблюдателей прошлого в сердце создания археологического материала[387].

Такая позиция требует дистанции, но вовсе не исключает

эмоциональную вовлеченность в расследуемое преступление. К тому же и археология, и судебная медицина включают в себя акт вуайеризма. Вызов, брошенный науке при археологическом исследовании объектов, имеющих дело с военными преступлениями или военными операциями, когда наряду с материальными свидетельствами имеются, например, концентрационные лагеря или братские могилы в бывшей Югославии, стал явно выраженным предметом рефлексии внутри предмета[388].

Герои обоих романов, прежде всего романа Мартина Круза Смита, с одной стороны, встают над событиями как хладнокровные детективы: представляя государство или абстрактную справедливость, они должны дистанцироваться от объекта исследования. С другой стороны, они сами являются частью этой истории. Судмедэксперт в романе Райх узнает, что она – биологическая дочь шпиона. Отец Ренко был, может быть, ответственным за массовые убийства, которые сумел раскрыть его сын. Травма Ренко заключалась во внутреннем диалоге, который он всю свою жизнь ведет с отцом.

## Герой и зло

Описание Чикаго 1930-х годов, данное Раймондом Чандлером в его знаменитом эссе «Простое искусство убивать»[389], обнаруживает удивительно много параллелей с тем, что можно было бы найти в постсоциалистических Москве, Варшаве или Киеве. У Чандлера город – живописная сцена с боссами мафии, которые им и правят, с казино, где проводятся нелегальные сделки, судьями, вовлеченными в коррупционные интриги. Всё это признаки новой городской среды, а также знаки переходного времени, полной переоценки всех эстетических, идеологических и этических парадигм. Автор, открывший этот мир для себя и бросающий на него взгляд извне, заворожен изменениями, новыми грешниками и преступниками, новым значением силы, новыми памятными и внепамятными местами, до которых он доискался и которые выбрал местами действия в своем романе.

Герой в таком мире, может быть, и не является, как у некоторых классиков детектива, секуляризованным священником, который исповедует преступников[390], но он, как и прежде, решает моральную дилемму в этом царстве зла.

Таков Аркадий Ренко – по-своему добродетельный, смелый, пессимистичный, но не примирившийся со злом, романтически настроенный, хотя часто и жестокий, борец против

государственных структур, сросшихся с мафией. Он уязвим, но несокрушим – в конце концов, должны же быть написаны и следующие книги с его участием. Из этой же категории и детектив Райх, хотя у нее персонаж таким убедительным не получился. Инспектор Давид Андел (по-чешски «ангел») слишком уж совершенен: красив, одет в безукоризненный льняной костюм, его загорелое лицо – без единой морщинки, глаза – голубые, а походка – как у «хищной кошки». Он изучал математику в США, в Массачусетском технологическом институте, но, движимый убеждением, вернулся на родину, чтобы работать в Праге в комиссии по расследованию убийств. Андел – это воплощение истории успеха в глазах человека из бывшего соцлагеря, который воспринял ценности западной культуры слишком идеализированными.

Тем не менее зло – это не только часть социалистического прошлого, как в романе Райх, по случайному стечению обстоятельств выходящее из подземного тайника и вторгающееся в современный светлый мир; зло, по мнению Смита, вечно, оно успешно приспосабливается к новым обстоятельствам. Переоценка ценностей смазывает некогда ясные очертания противостояния Востока и Запада времен холодной войны. В странах с «непредсказуемым прошлым»[391] история вновь и вновь прочитывается заново, и эта непредсказуемость создает потенциал для остросюжетного детектива.

# Вместо послесловия

Эта книга – отчасти травелог, результат исследовательских поездок по городам Восточной Европы после «бархатной революции» 1989 года. Теперь, попадая в страны, ранее входившие в состав Югославии, проходя по улицам городов Восточной Германии или Польши, поневоле не столько отмечаешь вновь отстроенные кварталы, моллы и новейшие постройки знаменитых архитекторов – Эрика ван Эгераата в Лейпциге, Нормана Фостера в Дрездене или Даниэля Либескинда в Берлине, – сколько ищешь печать войны, которую отцы города и градостроители все эти послевоенные годы старались если не убрать и спрятать, то замаскировать, застроить или поместить в убаюкивающий декоративный футляр. В Сараеве, столице Боснии и Герцеговины, на стенах нарядного городского театра австро-венгерского времени, жилых домов, общественных зданий и церквей до сих пор отчетливо видны следы обстрелов во время осады города сербскими войсками в 1992–1996 годах. Эти следы, а не обилие приманок для богатых туристов из арабских стран в первую очередь бросаются сейчас в глаза человеку, каждый день смотрящему сводки с театра военных действий в Украине, и требуют объяснения: нехватка денег на реставрацию или все-таки намеренная консервация недавней истории? Это заставляет вспомнить о руинах, на месте которых возникла Фрауэнкирхе в Дрездене, об отметинах от пуль, которые были еще недавно видны на фасадах домов в Лейпциге, но постепенно исчезали под слоями штукатурки реставраций. Памятник папе Иоанну Павлу II в Сараеве, требовавшему прекратить осаду, музей Сребреницы – место памяти массовых убийств: Сараево – город, хранящий тяжелую, неудобную память войны и геноцида (*ил. 72*).

Ил. 72. Памятник папе Иоанну Павлу II в Сараеве. Фото: Марина Дмитриева

Ил. 73. Афиша выставки Warchitecture: Urbicide Sarajevo. Sarajevo 1994.

Перед глазами стоят фотографии разрушений в городах Украины, которыми заполнен интернет. Это заставляет по-новому осмыслить городскую культуру Восточной Европы.

Если еще совсем недавно главным направлением исследований семантики городского пространства была тема памяти, то теперь и многие исследователи, и практически ориентированные урбанисты и архитекторы озабочены осмыслением роли, места и судьбы архитектуры в период военных действий: ключевое слово – Urbicide, убийство городов[392].

Понятие «урбицид», первоначально использовавшееся применительно к кризису американских городов 1960-х годов, стало использоваться в связи с войной и разрушением городов на территории бывшей Югославии. Архитекторы Сараева использовали неологизм Warchitecture и термин «урбицид» в документации разрушений Сараева во время Боснийской войны[393]. На передвижной выставке под этим названием были представлены фотографии и карты разрушений города снарядами, выпущенными из сербских орудий, расположенных на высоком берегу речки Миляцки (*ил. 73*).

Сараево, столица Боснии и Герцеговины, всегда был городом, в котором соединялись Запад и Восток. Расположенный на окраине Османской империи, Сараево во времена турецкого владычества был важным центром исламского образования. Музей медресе в центре города отражает и эпоху расцвета времени правления султана Сулеймана Великолепного, и времена преследований в составе Республики Югославии после 1945 года. В Сараеве находились и образовательный центр сефардских евреев, и католический кафедральный собор, и православный храм. На низком берегу реки в последней трети XIX века, во времена Австро-Венгерской империи, в пышном мавританском

стиле была построена городская ратуша (*шл. 74*). В ней потом располагалась библиотека. В августе 1992 года здание было обстреляно с противоположной стороны реки войсками Республики Сербии. Сгорело 90 % книжных собраний, пострадал расположенный рядом Восточный институт. Была повреждена мечеть Гази Хусрев Бека XVI века, правителя Боснии, мецената и строителя, а также самая старая сефардская синагога. Обстрелян был католический собор. Эта история разрушения по-прежнему является частью идентичности города. В «Музее детства» на примере скупого набора артефактов – игрушек, открыток, дневниковых записей, книг – показана травма детей, переживших многомесячную осаду. В экспозицию включены истории украинских детей со схожим опытом войны и детей из Сирии (*шл. 75*).

Ил. 74. Сараево. Фото: Марина Дмитриева

Ил. 75. «Музей детства» в Сараеве. Фото: Марина Дмитриева

Библиотека была заново отстроена с помощью европейских фондов. Табличка на фасаде рассказывает ее историю. На деньги арабских спонсоров отреставрирована мечеть Хусрев Бека, рядом возведен современный исламский центр, но на католическом соборе и колокольне православной церкви еще видны следы обстрелов. Говорит ли это об их месте в городской иерархии?

В среде архитекторов и урбанистов в настоящее время происходят дискуссии о восстановлении разрушенных городов Украины. Актуализируется возникшее еще в 2010-е годы на основе осмысления опыта Югославии междисциплинарное поле исследований, включающее в себя урбанистику, социологию, психологию, историю, – Warchitecture[394]. Роберт Беван в книге «Разрушение памяти: Архитектура на войне» писал об изменении символического статуса архитектурного памятника во время военных действий. Архитектура, по Бевану, концентрация памяти, истории и идентичности[395]. В один ряд выстраиваются города Вуковар, Грозный, Варшава, Мариуполь. Архитектура, даже отстроенная заново или восстановленная как бы в прежнем виде, сохраняет свою символическую ценность жертвы насилия, играет особенную эмоциональную роль для определенных групп жителей.

Сербский архитектор Богдан Богданович, автор множества монументальных памятников Югославии, сравнивал в знаменитом письме друзьям «Город и смерть» разрушение городов с разрушением цивилизации и писал об исторической вине своих соотечественников, обстреливавших исторические центры Сараева и Вуковара[396].

Как восстанавливать: отстраивать заново, сохранять руины как память об агрессии?

Программа восстановления городов СССР, составленная в разгар Великой Отечественной войны, предусматривала новое строительство советских иерархически организованных городов по планам, ориентированным в основном на план реконструкции Москвы середины 30-х годов. В этом проекте были задействованы все ведущие архитекторы СССР. Опыт Варшавы отчасти иной. Центр города, сильно разрушенный после Варшавского восстания в конце немецкой оккупации, необходимо было отстраивать заново. По мнению главного архитектора Варшавы Яна Захватовича, эмоциональное состояние жителей после окончания войны делало необходимым восстановление Старого города, уничтоженного почти полностью. Разрушенные кварталы были в кратчайшие сроки возрождены из руин, а новодел постепенно покрылся патиной времени. Как теперь считается, это происходило не совсем в соответствии с новейшими практиками реставрации: основаниями служили виды города на картинах Каналетто XVIII столетия и отдельные сохранившиеся архитектурные обмеры. Это, однако, не умаляет символическую роль Старого города для самосознания варшавян и поляков в целом. А рядом с ним возник новый, социалистический город советского типа, с парадной магистралью – улицей Маршалковска

и с московской высоткой, образующей, по нормам сталинского градостроительства, «градообразующую вертикаль», как оказалось, не менее значимый для варшавян. Ее функция и роль описаны в этой книге.

Для сегодняшнего урбаниста или архитектора, ставшего и исследователем *Warchitecture*, и деятельным составителем планов восстановления городов, сейчас невозможна отстраненная роль созерцателя-фланера. Что будет делать с идеологически заряженной сталинской советской архитектурой, хранящей неудобную память прошедшей эпохи, послевоенная Украина? А как обойтись с массовой советской застройкой на территориях, подвергшихся разрушениям еще во время предыдущей войны? Является ли это архитектурным памятником эпохи, подлежащим восстановлению? Будет ли реконструкция формой деструкции? Какими образцами градостроительства для восстановления разрушенного воспользуются в ближайшие годы, предсказать невозможно. Но задача нашей книги была в другом: показать примеры взаимодействия послевоенных поколений с чужой и своей памятью.

*Сараево, август 2023*

**notes**

# Примечания

# 1

*Baxandall M.* The Period Eye. Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style. Oxford, 1988.

# 2

*Snyder T.* Bloodlands. Europe between Hitler and Stalin. New York, 2010.

# 3

*Ассман А.* Забвение истории – одержимость историей. М., 2019.

Leibniz Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO).

# 5

О преображении города см.: *Bartetzky A.* Die gerettete Stadt. Architektur und Stadtentwicklung in Leipzig seit 1989 – Erfolge, Risiken, Verluste. Leipzig: Lehmstedt, 2015.

*Elkins J.* Is Art History Global? New York, 2007 (The Art Seminar 3) // World Art Studies: exploring concepts and approaches / K. Zijlmans, W. van Damme (eds.). Amsterdam, 2008; Circulations in the Global History of Art / Th. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel (eds.). Farnham, 2015 (Studies in Art Historiography 10); Universal – International – Global. Art Historiographies of Socialist Eastern Europe / Dmitrieva M., Hock B., Kempe A. (eds.). Wien; Köln; Weimar, 2022.

*Białostocki J.* A Comparative History of World Art, is it Possible? // Problemi di metodo, condizioni di esistenza di una storia dell'arte. Problems of Method / L. Vayer (ed.). Conditions of Art History, Atti del XXIV Congresso C. I. H. A., Bologna, 1979. Bologna, 1982. P. 207–216.

# 8

См.: *Дмитриева М.* Италия в Сарматии: Пути Ренессанса в Восточной Европе. М., 2015. Глава «Искусство и география. Границы и возможности».

*Białostocki J.* The Art of the Renaissance in Eastern Europe. London, 1976.

# 10

*Białostocki J.* Some Values of Artistic Periphery // Lavin I. (ed.). World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art. Washington, D. C., 1986. London: University Park, 1989. Vol. 1. P. 49–54.

*Ţichindeleanu O.* Decolonizing Eastern Europe: Beyond Internal Critique // GHIU, 2011. P. 1–13.

# 12

Статью П. Пиотровского East European Art Peripheries Facing Post-Colonial Theory (2014) см. здесь: https://nonsite.org/east-european-art-peripheries-facing-post-colonial-theory.

*Kaufmann Th. DaCosta.* Toward a Geography of Art. Chicago, 2004.

## 14

См.: *Дмитриева М.* Між містом і степом. Мистецьки тексти про український модерн // Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Ки́їв, 2021. С. 9–28.

# 15

Art Histories and Visual Studies in Europe / M. Rampley, Th. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, Ch. Schoell-Glass, K. Zijlmans (eds.) // Transnational Discourses and National Frameworks. Leiden, 2012 (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History. 212/4).

# 16

Впервые это эссе прозвучало на радио в 1966 году. Авторизованный печатный вариант вышел в 1984 году. См.: *Foucault M.* Hétérotopie // Architecture, Mouvement, Continuité. 1984. № 5. P. 46–49.

# 17

*Barthes R.* Sémiologie et Urbanisme // L'Architecture d'Aujourd'hui. 1970. Dec. P. 153 (здесь и далее цитаты приводятся в переводе автора).

*Ibid.* P. 12.

*Lynch K.* The Image of the City. The MIT Press, 1960.

Особенно: *Lynch K.* Notes on City Satisfactions // T. Banerjee, M. Southworth (eds.). City Sense and City Design: Writings and Projects of Kevin Lynch. Cambridge, Mass., 1990. P. 105.

Cities of the Mind. Images and Themes of the City in the Social Sciences / R. Hollister, L. Rodwin (eds.). New York, 1984.

# 22

Например: Imaging the City: Continuing Struggles and New Directions / L. J. Vale, S. B. Jr. Warner (eds.). Abingdon-on-Thames, 2019.

# 23

*Лотман Ю.* Семиосфера. СПб., 2001. С. 35.

## 24

См.: *Wallach Y.* A City in Fragments. Urban Text in Modern Jerusalem. Stanford, 2020.

*Schlögel K.* Promenade in Jalta und andere Städtebilder. München; Wien, 2001; *Idem*. Die Mitte liegt ostwärts: Europa im Übergang. München, 2002; *Idem.* Moskau lesen: die Stadt als Buch. München, 2005 (в рус. пер.: Постигая Москву. М.: РОССПЭН, 2010); *Idem.* Marjampole oder Europas Wiederkehr aus dem Geist der Städte. München, 2005; *Idem.* Der Duft der Imperien: Chanel № 5 und Rotes Moskau. München, 2020.

## 26

Обзор литературы на эту тему см. в настоящей книге в главе «Чужие памятники».

## 27

Эта местность Восточной Пруссии до Первой мировой войны относилась к Германии, ныне – к Польше.

Deutsch-polnische Erinnerungsorte / H. H. Hahn, R. Traba (hrsg.). Berlin, 2012–2015.

**29**

См. например: *Etienne A., Forsdick Ch., Moudileno L.* Postcolonial Realms of Memory Sites and Symbols in Modern France. Liverpool, 2020 (Contemporary French and Francophone Cultures, 68); *Preda C.* The Transnational «memorialization» of Monumental Socialist Public Works in Eastern Europe // International Journal of Cultural Studies 23. 2020. № 3. P. 401–421. См. также семинар в университете Ноттингема (Centre for Research in Visual Studies, CRVS): «Re-writing history? Monuments, iconoclasm, and social justice movements in 2020» (https://www.nottingham.ac.uk/crvc/research-seminars/re-writing-history-monuments-iconoclasm-and-social-justice-movements-in-2020.aspx).

*Assmann A.* Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention. München, 2013.

# 31

*Gabowitsch M.* The Limits of Iconoclasm: Soviet War Memorials since the End of Socialism // International Public History. Vol. 1. 2018. № 2. P. 1–6; *Колева Д.* Памятник советской армии в Софии: первичное и повторное использование // Неприкосновенный запас. 2015. № 3.

# 32

Первоначальный вариант этой главы был написан в 2013 году.

## 33

О проекте см.: *Васильева Ж.* Помпеи страны Советов: Новый проект Гриши Брускина – в «Ударнике» // Российская газета. 2013. № 107. 22 мая. http://www.rg.ru/2013/05/21/bruskin-poln.html.

Понятие «культура памяти» (Erinnerungskultur) особенно углубленно разрабатывается в немецкой научной традиции, тогда как в англо-американской литературе чаще используется понятие «политика памяти» (politics of memory).

Например, культура памяти в целом: *Assmann A.* Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. Bonn, 2007 (в рус. пер.: *Ассман А.* Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М., 2014); *Lottes G.* Erinnerungskulturen zwischen Psychologie und Kulturwissenschaft // Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung / G. Oesterle (ed.). Göttingen, 2005. S. 163–184. Обзор поля исследования в отношении к Восточной Европе см.: *Tröbst S.* Postkommunistische Erinnerungskulturen im östlichen Europa. Bestandsaufnahme, Kategorisierung, Periodisierung. Wrocław, 2005 (Berichte des Willy Brandt Zentrum 7); *Idem.* Erinnerungskultur – Kulturgeschichte – Geschichtsregion. Ostmitteleuropa in Europa. Stuttgart, 2013.

# 36

Бывшая министр иностранных дел Латвии Сандра Калниете в своей речи на открытии Лейпцигской книжной ярмарки в 2010 году призывала учесть позицию не только больших, но и малых народов «новой» Европы, которых она называла жертвами истории, чем вызвала возмущение представителей еврейского союза, поскольку, по их мнению, приравнивала сталинизм и фашизм.

*Huyssen A.* Present Pasts: Urban Palimspsests and the Politics of Memory. Stanford, 2003. P. 1–6.

*Ассман А.* Трансформации нового режима времени // Новое литературное обозрение. 2012. № 4 (116).

*Koselleck R.* Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a. M., 1995. S. 300–349.

Снимки воспроизведены в каталоге выставки, хранящемся в Немецком литературном архиве в Марбахе. На этой выставке были представлены способы архивирования знаний различными деятелями немецкой культуры, в том числе и Козеллеком. См: Zettelkästen. Maschinen der Phantasie / H. Gfrereis, E. Strittmatter (hrsg.). = Marbacherkatalog 66. Marbach, 2013, раздел: Koselleck, илл., без указания страниц.

*Halbwachs M.* La Mémoire collective. Paris, 1950; *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3.

*Nora P.* Between Memory and History: Les Lieux de Memoire // Representations. Vol. 26. 1989. P. 7–24; *Нора П.* Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3.

*Nora P.* Les Lieux de Mémoire. Vol. 1–7. Paris, 1984–1992.

Центральная и Восточная Европа: Deutsche Erinnerungsorte / E. François, H. Schulze (hrsg.). Bd. 1–3. München, 2001. См. также многотомное издание о польско-немецких памятных местах: Deutsch-polnische Erinnerungsorte / H. H. Hahn, R. A. Traba (hrsg.). Bd. 1–5. Paderborn, 2001–2012; Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa. Erfahrungen der Vergangenheit und Perspektiven / M. Weber, B. Olschowsky (hrsg.). (Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, Bd. 42). München, 2011.

*Soja E. W.* Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London, 1989. О связи spatial turn в культурологических исследованиях и крушении социалистической системы см.: *Schlögel K.* Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München, 2003.

Soviet Hieroglyphics: Visual Culture in Late Twentieth Century Russia / N. Condee (ed.). Bloomington, London, 1995.

The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design, and Use of Past Environment / D. E. Cosgrove, S. Daniels (eds.). Cambridge, 1988.

*Czepczyński M.* Cultural Landscape of Post-Socialist Cities. Representation of Powers and Needs. London, 2008; *Idem*. Representations and images of «recent history». The transition of post-socialist landscape icons // The Post-Socialist City. Continuity and Change in Urban Space and Imagery / M. Dmitrieva, A. Kliems (eds.). Berlin, 2010. P. 16–33. См. также: Cities after the Fall of Communism. Reshaping Cultural landscapes and European identity / J. Czaplicka, N. Gelazis, Blair A. Ruble (eds.). Washington; Baltimore, 2009; Architectures au-delà du Mur, 1989–2009: Berlin, Varsovie, Moscou / E. Bérard, C. Jaquand (eds.). Paris, 2009.

# 49

Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel– und Osteuropa / A. Bartetzky, Ch. Dietz, J. Haspel (hrsg.). Köln; Weimar; Wien, 2014.

http://www.archnadzor.ru/.

*Brüggemann K., Kasekamp A.* The Politics of History and the «War of Memories» in Estonia // Nationalities Papers. 2008. Vol. 36. P. 425–448.

Der Kommunismus im Museum. Formen der Auseinandersetzung in Deutschland und Ostmitteleuropa / V. Knigge, U. Mählert (eds.). Köln; Weimar; Wien, 2005; Past for the Eyes. East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989 / O. Sarkisova, P. Apor (eds.). Budapest; New York, 2008; Post-Communist Nostalgia / M. Todorova, Z. Gille (eds.). New York; Oxford, 2010.

О нонконформизме Навакаса как художественной позиции см.: *Lybite E.* Art as a Witness. Sculptor Mindaugas Navakas // Lituanus. Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences. Vol. 57. № 2. Summer 2011. http://www.lituanus.org/2011/11_2_04Lubyte.html.

*Hrytsak Y., Susak V.* Constructing a National City. The Case of L'viv // Composing Urban History and the constitution of civic identities / J. J. Czaplicka, B. A. Ruble (eds.). Washington, 2003. P. 140–164.

*Bartetzky A.* A cumbersome heritage. Political monuments and buildings of the GDR in the reunited Germany // The Post-Socialist City / M. Dmitrieva, A. Kliems (eds.). Jovis Verlag, 2010. P. 52–65.

Анализ «чужого» контекста этого памятника в сравнении с памятником Марксу и Энгельсу работы немецких скульпторов см.: *Ladd B.* East Berlin Political Monuments in the Late German Democratic Republic: Finding a Place for Marx and Engel // Journal of Contemporary Hystory. 2002. Vol. 37. P. 91–104.

Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią a masowa wyobraźnią / Z. Grębecka, J. Sadowski (eds.). Kraków, 2007; *Murawski M.* Palaceology, or Palace-as-Methodology: Ethnographic Conceptualism, Total Urbanism, and a Stalinist Skyscraper in Warsaw // Laboratorium. 2013. № 2. https://soclabo.org/index.php/laboratorium/article/view/97/840; О медиальной «карьере» памятника см.: *Sawicki J.* Der Warschauer Kultur– und Wissenschaftspalast in der polnischen Öffentlichkeit. Eine historisierende Verortung des größeren Hauses Polens vor und nach 1989 // Von der Ablehnung zur Aneignung? 2014. P. 127–140.

*Konwicki T.* Mała apokalipsa. Warszawa, 1994. P. 6.

# 59

Официальный сайт варшавского Дворца науки и культуры: http://www.pkin.pl.

*Omiłanowska M.* Post-Totalitarian and Post-Colonial Experiences. The Palace of Culture and Science and Defilad Square in Warsaw // The Post-Socialist City. Continuity and Change in Urban Space and Imagery / A. Kliems, M. Dmitrieva (eds.). Berlin, 2010. P. 120–139.

# 61

Два других памятника – это мемориал павшим советским воинам в Тиргартене (после раздела Берлина оказавшийся в западной части города) и мемориал в Панкове (Восточный Берлин). См.: *Töpfer S.* Das Sowjetische Ehrenmal in Berlin-Tiergarten. Zur prekären Lage eines prominenten sowjetischen Erinnerungsortes im geteilten Berlin 1945–1990 // Jahrbuch für historische Kommunismus-Forschung. 2013. S. 273–280.

*Stangl P.* The Soviet War Memorial in Treptow, Berlin // Geographical Review. 2003. Vol. 93. № 2. P. 213–236.

# 63

Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne / R. Koselleck, M. Jeismann (hrsg.). München, 1994. Об использовании сакральных мотивов в иконографии памятника см.: *Töpfer S.* Das sowjetische Ehrenmal im Treptower Park in Berlin. Anlage, Formensprache und ikonographische Tradition // Erinnern an den Zweiten Weltkrieg. Mahnmale und Museen in Mittel– und Osteuropa / S. Tröbst, J. Wolf (hrsg.). Leipzig, 2011. S. 127–135.

Das Treptower Ehrenmal. Berlin, 1987.

*Hoffmann S.-L.* Sakraler Monumentalismus um 1900. Das Leipziger Völkerschlachtdenkmal // Der politische Totenkult. S. 249–280.

*Koshar R.* From monuments to traces: artifacts of German memory, 1870–1990. Berkeley, 2000. P. 193.

## 67

В книге Карен Тилл, посвященной памятным местам Берлина, памятник даже не упоминается: *Till K. E.* The New Berlin. Memory, Politics, Place. Minneapolis; London, 2005.

*Musil R.* Denkmale // Gesammelte Werke. Hamburg, 1957. S. 480–483.

## 69

См. главу «Политика памяти» из книги Н. Копосова «Память строгого режима: история и политика в России», опубликованную в «Русском журнале» (2011): http://www.russ.ru/pole/Politika-pamyati-i-memorial-nye-zakony.

*Kundera M.* Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale // Le Débat. 1983. Vol. 5. № 27. P. 3–23.

# 71

*Miłosz Cz.* Verfrühtes Denken. Mit einem Vorwort von Karl Jaspers. Köln; Berlin, 1954. S. 136.

*Miłosz Cz.* Die Straßen von Wilna. München; Wien, 1997. S. 106.

*Ibid.* S. 106.

*Struck H., Zweig A.* Das Ostjüdische Antlitz. Mit fünfzig Steinzeichnungen. Berlin, 1920. S. 56. См. также рисунки: Залман Шнеур и Герман Штрук, Вильна [на иврите]. Берлин, 1924.

*Bułhak J.* Le Wilno polonais. Wilno, 1921; *Он же.* Wędrówki fotografa w słowie i obrazie [ «Экскурсии фотографа в слове и образе»], Wilno, 1936; ср. об этом: Wilno Jana Bułhaka / J. Kucharska (hg.). Kraków, 1996. Ян Булгак, которого часто называют «отцом польской фотографии», развивал идеи национальной художественной фотографии, которую именовал «фотографикой», в своих книгах: Fotografika («Фотографика»), Estetyka światła («Эстетика света») и Fotografia ojczysta («Фотография родного края»).

*Miłosz Cz*. 1997. S. 129. См. также: *Venclova T.* Vilnius. Eine Stadt in Europa (Übersetzt von Claudia Sinnig). Frankfurt a. M., 2006.

*Roland B.* La chambre claire. Note sur la photographie // Oeuvres complètes, Paris, 1980. Bd. 3. P. 1188.

*Cornelius G.* Wilna als Kunststadt. Gedenkblatt der Wilnaer Zeitung zum 18.9.1916; *Struck H., Eulenberg H.* Skizzen aus Litauen, Weißrußland und Kurland. Berlin, 1916.

*Weber P.* Wilna. Eine vergessene Kunststätte. Wilna: Verlag der Zeitung der 10. Armee, 1917.

*Ibid.* S. 14.

# 81

*Poklewski J.* Polskie życie artysticzne w międzywojennym Wilnie. Toruń, 1994. S. 52–53.

## 82

См. некролог Ежи Томашевского по Равиву-Воробейчику в журнале *Slowo Zydowskie* от 2 июня 1995 года.

## 83

Вильна обладала многолетней традицией фотографии, породившей немало значимых имен уже в XIX веке. См. об этом: *Jurecki K.* The History of Polish Photography to 1990; https://www.culture.pl/en/culture/artykuly/es_historia_fotografii.

Булгак о Рущице: *Bułhak J.* Fotografia Ojszysta. Wrocław, 1951. S. 17.

# 85

Wilno i ziemia wileńska. Zarys monograficzny. Wilno, 1930. Mapy. Wilno, 1931.

Воспоминания о виленском времени: *Lorentz S.* Album wileńskie. Warszawa, 1986.

## 87

Булгак ссылается на две свои статьи: Regionalizm w fotografii, czyli fotografia ojszysta // Nowości Fotograficzne. Rk IX (1937). № 2 (18); Jaka ma być polska fotografia ojszysta (proba zarysu) // Nowości Fotograficzne. Rk X (1938). № 2 (20).

*Bułhak J.* 1951. S. 20.

Ibid. S. 9.

# 90

После переселения в Палестину в 1934 году Моше Воробейчик называл себя Моше Равив. Второй его псевдоним – Мой Вер (Мої Ver). Под этим именем в 1931 году вышел его фотоальбом Paris – 80 Photographies («Париж – 80 фотографий»). В мае 2003 года я получила возможность ознакомиться с наследием художника в Тель-Авиве. Наследие сохранялось и изучалось благодаря неустанной активности дочери художника, Майи, и его вдовы, Рут Равив. Биобиблиографические данные ср. в: Maya Raviv-Vorobeichic: Time Accelerates Itself – Milestones in Life and Work of Moshé Raviv-Worobeichic known also as Мої Ver (Рукопись, архив автора).

*Molderings H.* Moshé Raviv-Vorobeichic (Moï Ver) // Photography at the Bauhaus / J. Fiedler (ed.). London, 1990. P. 74–84.

# 92

Maya Raviv: Time Accelerates Itself. [Рукопись].

Cp.: L'École de Paris 1904–1929, la part de l'Autre. Katalog der Ausstellung im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris, 2001.

Maya Raviv: Time Accelerates Itself (Manuskript).

Книга была напечатана в Лейпциге, так как там были лучшие возможности издавать на иврите и идиш.

*Chnéour S.* Judengasse in Licht und Schatten // Ein Ghetto im Osten Wilna. Zürich; Leipzig, 1931. S. 4–8. Дальнейшие цитаты относятся к этим страницам.

## 97

Рецензия была опубликована в газете *Jewish Daily Forward* от 20 сентября 1931 года.

*Ibid.*

Эта идея напоминала и об эссе Макса Вайнрайха Der veg tsu undzer yugnt («Путь к нашей юности»). Ср.: *Minczeles H.* Vilna, Wilno, Vilnius. La Jérusalem de Lituanie. Paris, 2000. P. 292.

Jewish Daily Forward. 1931. 20. September.

# 101

*Molderings H.* Wer ist Vorobeichic? // Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 7 (1987). Heft 26. S. 50–56, здесь S. 51.

# 102

*Chnéour S.* Judengasse in Licht und Schatten. 1931.

# 103

Проект не был реализован. Образец книги Ci-Contre для издававшейся Францем Ро серии «Фототека» был закончен художником в 1932 году, но не публиковался. В 1940-е он попытался реконструировать этот проект, из чего возникла новая редакция, но публикация не осуществилась.

*Struck H., Zweig A.* Das Ostjüdische Antlitz. Mit fünfzig Steinzeichnungen. Berlin 1920; Залман Шнеур и Герман Штрук, Вильна [на иврите]. Берлин, 1924.

# 105

*Struck H., Zweig A.* Das Ostjüdische Antlitz. S. 56.

*Struck H., Zweig A.* Das Ostjüdische Antlitz. S. 56.

# 107

Илл. см.: Maya Raviv: Time Accelerates Itself. [Рукопись].

# 108

Из разговора с художником в: *Molderings H.* Wer ist Vorobeichic? S. 52–53.

# 109

Сообщение Майи Равив.

# 110

Курс фотографии Вальтера Петерханса существовал с 1930 года.

*Moholy-Nagy L.* Malerei, Photographie, Film (Bauhausbücher 8). München, 1927.

*Haus A.* Photography at the Bauhaus. Discovery of a Medium // Photograpy at the Bauhaus. S. 126–184.

# 113

*Моголи-Наги Л.* Живопись или фотография. М., 1929. О рецепции Мохой-Надя см.: Ласло Мохой-Надь и русский авангард / Сост. С. Митурич. М.: Три квадрата, 2006.

*Moholy-Nagy L.* 1927. S. 90.

# 115

Запись Равива в 1969 году в: Maya Raviv: Time Accelerates Itself. [Рукопись]

# 116

*Benjamin W.* Kleine Geschichte der Photographie [первое издание – Париж, 1931] // Gesammelte Schriften / R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (hrsg.). Frankfurt a. M., 1977. Bd. 2.1. S. 368–385; *Idem*. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit // Ges. Schriften. Frankfurt a. M., 1980. Bd. 1.2. S. 471–500 [первое издание – Париж, 1936]; ср.: *Krauss R.* Le Photographique. Pour une théorie des écarts. Paris, 1990; *Krauss R. H.* Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie. Ostfildern, 1998.

# 117

*Kracauer S.* Die Fotografie // Schriften, Aufsätze 1927–1931. Bd. 5.2, Frankfurt a. M., 1990. S. 83–97; ср. об этом: *Groys B.* Die Sehnsucht nach Sexdesign // Nackt für Stalin. Körperbilder in der russischen Fotografie der 20er und 30er Jahre / P. Khoroshilov, K. Klemp (hrsg.). Frankfurt a. M., 2003. 6/7–13/14, здесь 10/11. Несколько десятилетий спустя Ролан Барт снова подхватил наблюдения Кракауэра, говоря о фотографии как о «капризной среде» и «современной форме галлюцинации», о «image folle, frottée de réel» (см.: *Barthes R.* La chambre claire. Note sur la photographie // Oeuvres complètes. Paris, 1980. Bd. 3. P. 1188).

# 118

Ср. выставки: «Foto – Malerei – Architektur», Kunstschule Johannes Itten (Berlin, 1928); «Fotografie der Gegenwart» am Folkwang Museum (Essen, 1929); «Film und Foto» vom Deutschen Werkbund in Stuttgart und Berlin (1929); см. об этом: *Molderings H.* Nouvelles images de Paris // L'École de Paris. P. 71–83, здесь P. 72.

# 119

Fotomontage. Ausstellung im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums, Berlin, 1931. См. об этом: Montage and Modern Life: 1919–1942 / M. Teitelbaum et al. (eds.). Cambridge (Mass.) and London, 1992; там прежде всего: *Lavin M.* Photomontage, Mass Culture, and Modernity. P. 37–59; См. также: *Czekalski S.* Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego [ «Авангард и миф рационализации. Польский фотомонтаж межвоенного двадцатилетия»]. Poznań, 2000. S. 54–99 (без упоминания Равива-Воробейчика).

*Roh F.* Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Leipzig, 1925. S. 45–46.

# 121

*Tupitsyn M.* From the Politics of Montage to the Montage of Politics. Soviet practice 1919 through 1937 // Montage and Modern Life: 1919–1942. Cambridge (Mass.) and London, 1992. P. 83–127.

# 122

*Audinet G.* A Mythical Book // Maya Raviv: Time Accelerates Itself. [Рукопись].

## 123

Фотоальбомы Брассая и Кертеса о Париже вышли позже, чем книга Мой Вера, см.: Paris de nuit par Brassaï. Paris, 1932; Paris vu par André Kertész. Paris, 1934.

# 124

Paris – 80 Photographies / Préface par Férnand Léger. Paris, 1931.

# 125

*Chnéour S.* Judengasse in Licht und Schatten. Zürich; Leipzig, 1931. S. 8.

3. Шнеур прожил в Вильне несколько лет и написал поэму «Вильна». Его предком был знаменитый противник Виленского Гаона, рабби Залман Шнеур.

## 127

«Как же представителен этот народ – еврейский… Что происходило в этих якобы малокультурных уголках Востока. Как всё вращается там вокруг духовного начала…» (пер. автора), цит. по: *Döblin A.* Die Reise in Polen. München, 2000. S. 137 [первая публикация – Франкфурт-на-Майне, 1926].

# 128

Впервые заметки А. Дёблина были опубликованы в марте 1925 года в журнале *Neue Rundschau* и назывались Wilno und seine Juden.

Документировано, например, в: Jerusalem of Lithuania. Illustrated and Documented. Collected and arranged by Leyzer Ran. Vol. 1–2. New York, 1974.

# 130

Каталог выставки: Wystawa Nowej Sztuki. Wilno, 1923.

# 131

*Malinowski J.* Grupa «Jung Idysz» i żydowskie środowisko «Nowej Sztuki» w Polsce 1918–1923 [Группа «Юнг идиш» и еврейское движение «нового искусства» в Польше, 1918–1923]. Warszawa, 1987; *Он же.* Malarstwo i rzezba zydów Polskich w XIX i XX wieku [Живопись и скульптура польских евреев в XIX и XX вв.]. Warszawa, 2000.

# 132

Эсфирь Брамсон-Альперньен сообщала о собирании репродукций еврейского искусства, а также картин М. Шагала или Х. Сутина. См.: Yivo in Wilna. Zur Geschichte des «Jüdischen Wissenschaftlichen Instituts». Leipzig, 1997. S. 13.

# 133

В качестве знака новизны мотив фабричных труб избрал для обложки своей книги «Париж» и Воробейчик.

*Mansbach S. A.* Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939. Cambridge, 1999. P. 83–140.

# 135

*Wischnitzer-Bernstein R.* Das Tormotiv in der Buchkunst // Milgroim. 1923. № 4. S. 2–7.

# 136

См. статью Е. Томашевского в журнале *Słowo Żydowskie* от 2 июня 1995 года.

# 137

Книга Моше Равива Polin с крупноформатными портретами вышла в Тель-Авиве в 1946 году. Она была частью нереализованного большого проекта.

# 138

Письмо Ф. В. Доделя В. А. Покровскому от 17 сентября 1913 года. Архив храма-памятника, папка 16.

# 139

Illustrirte Zeitung. 1913. № 3669. S. 717–721.

Русский храм-памятник в Лейпциге / Ред. – сост. М. Э. Дмитриева. СПб.: Коло, 2015.

# 141

*Иванова Т.* Художественное наследие В. А. Покровского в собрании Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева // Русский храм-памятник в Лейпциге. 2015. С. 127–133.

*Mai H., Gretschel M. u. a.* Russisch-orthodoxe Kirche des hl. Alexi // Die Bau– und Kunstdenkmale von Sachsen: Stadt Leipzig. Die Sakralbauten. Landesamt für Denkmalpflege Sachsen. München; Berlin, 1995. S. 761–770.

# 143

О В. А. Покровском: *Кириченко Е. И.* Поиски национального стиля в творчестве архитектора В. А. Покровского // Архитектурное наследство. 1973. Вып. 21. С. 69–82; *Гаврилов С. А.* Зодчий В. А. Покровский в Петербурге – Петрограде – Ленинграде // Невский архив. СПб., 2003. Вып. VI. С. 471–497; *Он же*. Из истории создания храма-памятника во имя святителя Алексия в Лейпциге // Русский храм-памятник в Лейпциге. 2015. С. 39–58.

*Kiritschenko E.* Zwischen Byzanz und Moskau. Der Nationalstil in der russischen Architektur. München, 1991; *Кейпен-Вардиц Д.* Храмовое зодчество неорусского стиля // Русский храм-памятник в Лейпциге. 2015. С. 144–170.

# 145

*Нора П.* Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок / Пер. с фр. Д. Хапаева. СПб., 1999. С. 17–50.

Согласно концепции Астрид Эрль о «странствующей памяти» (в отличие от национально ориентированного подхода Нора), взгляд ныне должен быть обращен на процессы транснационализации памяти и вскрывать то, что происходит на пересечении отдельных культур («towards mnemotic processes unfolding *across* and *beyond* cultures»). *Erll A.* Travelling Memory // Parallax (2011). Vol. 17, 4. P. 4–18. См.: http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2011.605570 (28.11.21). См. также: *Welsch W.* Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today // Spaces of Culture: City, Nation, World / M. Featherstone, S. Lash (eds.). London, 1999. 194f.

## 147

Постановление Государственной думы от 6 февраля 1913 года относительно финансовой поддержки строительства Русской церкви в Лейпциге. См.: *Гаврилов С. А.* Из истории создания храма-памятника во имя святителя Алексия в Лейпциге // Русский храм-памятник в Лейпциге. 2015. С. 67.

*Шуленин М.* Памятник славы русского оружия в гор. Лейпциге. Лейпциг, 1949. С. 14.

*Ивченко Л.* Русские воины в Битве народов под Лейпцигом и храм-памятник святителя Алексия // Русский храм-памятник в Лейпциге. 2015. С. 24–58.

# 150

В письме от 13 (26) августа 1913 года из Петербурга Покровский писал Доделю: «За то, что благодаря Вашей жертве на пользу Храма – моему ковру суждено осуществиться, – я приношу Вам, многоуважаемый Фридрих Вильгельмович, мою искреннюю глубокую благодарность… Академик архитектуры В. Покровский» (Архив храма-памятника, переписка Доделя и Покровского. Орфография сохранена. – *М. Д.*).

При поддержке правительства Москвы.

*Гаврилов С. А.* 2015. С. 69.

# 153

*Мусин А.* Храм-памятник в Лейпциге в контексте церковной традиции и увековечения воинской памяти // Русский храм-памятник в Лейпциге. 2015. С. 181–228.

*Там же.*

*Кириченко Е., Денисов А.* Храм Христа Спасителя в Москве. М., 1992; *Akinsha K., Kozlov G., Hochfield S.* The Holy Place: Architecture, Ideology, and History in Russia. New Haven, 2007.

# 156

Об истории строительства и деятельности Строительного комитета см.: Stadtarchiv Leipzig, Kap. 42–0 № 2: Akten die Russische Kirche betreffend, Bd. 1, 3–5; 16; Stadt Leipzig, Bauordnungsamt. Akten des Rats der Stadt Leipzig in Baupolizeifragen, 1907–1971; Akten über das Grundstück Philipp-Rosenthal-Str. 51a, mit Bauplänen, Bd. 1–3, 1907–1995. См. также *Mai H., Flemming J.* Die russischen orthodoxen Kirchen in Potsdam, Weimar, Dresden und Leipzig. Berlin, 1983. S. 4–9.

*Гаврилов С. А.* 2015. С. 64–75.

*Гаврилов С. А.* 2015. С. 65.

# 159

Stadtarchiv Leipzig, Kap. 42–0 № 2, 16.

# 160

О принятых изменениях после поездки Вайденбаха в Петербург сообщал Лелянов Доделю в письме от 22 (10) апреля 1912 г. Архив храма-памятника. Переписка Лелянова с Доделем.

*Гаврилов С. А.* 2015. С. 66.

# 162

Письмо Покровского Доделю от 17 сентября 1913 года из Петербурга. Архив храма-памятника.

# 163

Письмо Лелянова Доделю от 25 сентября (8 октября) 1912 года. Архив храма-памятника.

*Гаврилов С. А.* 2015. С. 67–69.

# 165

*Stettenheim L.* Die Russische Gedächtniskirche in Leipzig // Illustrirte Zeitung. 1913. № 3627 (2. Januar). S. 15.

# 166

Письмо Лелянова Доделю от 17 (4) июля 1911 года. Архив храма-памятника.

# 167

Письмо Лелянова Доделю от 12 декабря 1912 года.

# 168

Письмо Доделя Покровскому от 4 февраля 1913 года.

# 169

Письмо Доделя Лелянову от 10 февраля 1913 года.

# 170

Das Leipziger Tageblatt. 1913. 30. Dezember.

# 171

Воспоминания генерала Сухомлинова. Берлин, 1924 // http://dugward.ru/library/xxvek/suhomlinov_vospom.html.

Владимир Александрович Сухомлинов (1848–1926) был назначен военным министром в 1909 году. После первых поражений в Первой мировой войне, которые он в своих воспоминаниях относил на счет неспособности представителей царствующего дома справиться с положением, он был обвинен в шпионской деятельности, отстранен от должности и помещен под арест. Затем обвинения были сняты. С 1918 года и до самой смерти Сухомлинов жил в эмиграции.

# 172

Архив храма-памятника, папка 14 (письмо от 8 октября (25 сентября) 1912 года).

# 173

Теологические особенности патрониниума и его современная подоплека освещаются в статье: *Мусин А.* Храм-памятник в Лейпциге в контексте церковной традиции и увековечения воинской памяти // Русский храм-памятник в Лейпциге. 2015. С. 181–228.

# 174

Письмо Лелянова от 27 (14) августа 1913 года. Архив храма-памятника. Переписка Доделя и Лелянова, папка 15.

*Шавельский Г.* Воспоминания последнего протопресвитера Русской армии и флота. Нью-Йорк, 1954 // http://militera.lib.ru/memo/russian/shavelsky_gi/index.html (28.11.2021).

# 176

Письмо Покровского Доделю от 17 сентября 1913 года. Архив храма-памятника.

# 177

Там же.

# 178

Illustrirte Zeitung. 1913. № 3669 (23. Oktober). S. 717–721, здесь S. 720.

# 179

В этом определении есть некоторый пренебрежительный момент: *Seitenstück* означает нечто второстепенное, неравнозначное, в данном случае – дополнение к основному памятнику Битве народов. Stadtarchiv Leipzig [Городской архив Лейпцига].

# 180

Illustrirte Zeitung. 1913. № 3627 (2. Januar). S. 15.

Illustrirte Zeitung.

# 182

Bauordnungsamt Leipzig [Строительное управление Лейпцига].

# 183

Рецензия на книгу Э. Кронер: *Silbergleit A.* Die moderne Jüdin // Ost und West. 1913. 13 Jg., 6. P. 443.

# 184

*Hiller K.* Ausstellung der Pathetiker // Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst / V. F. Pfemfert (hg.). 1912. 2. Jg. № 48:27. Nov. S. 1514–1516, здесь S. 1515.

# 185

*Simmel G.* Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Berlin, 1908. S. 509–512.

*Scholem G.* Von Berlin nach Jerusalem. Jugenderinnerungen. Frankfurt a. M., 1997. S. 32.

# 187

Ср.: Eine neue Kunst für ein altes Volk. Die Jüdische Renaissance in Berlin 1900 bis 1924. Magazin zur Ausstellung. Konzeption und Text von Inka Bertz. Berlin, 1991. S. 8–22; *Bechtel D.* La renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale, 1897–1930: langue, littérature et construction nationale. Paris, 2002; *Dmitrieva M.* Kunst und Judentum, Geschichte der Kunst in Deutschland vom Expressionismus bis heute / B. Lange (hg.). München, 2006. S. 505–523.

# 188

Первыми публикациями о мифах и легендах хасидов были «История раби Нахама» (1906) и «Легенда о Баалшеме» (1908).

# 189

Немецкий художник Людвиг Мейднер иронически отмечал: «Штрук гравирует молящихся евреев, хотя и восточных, но таких чистеньких и благообразных, что их принимают в самых либеральных берлинских домах. Он делает из них то, что Пехштейн проделывал с полинезийцами: экзотичный народ с древними обычаями». Из письма 1934 года историку искусства Францу Ландсбергеру. Цит. по: *Breuer G., Wagemann I.* (hrsg.) Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884–1966. Bd. 1. Stuttgart, 1991. S. 115.

# 190

Дом-музей Штрука является филиалом Художественного музея в Хайфе.

# 191

Jakob Steinhardt: Das graphische Werk / Behrens St. (hrsg.). Berlin, 1987. S. 10.

Историк Майкл Бреннер интерпретирует это как признак «борьбы за идентичность под знаком модернизма». См.: *Brenner M.* Jüdische Kultur der Weimarer Republik. München, 2000. S. 182–194, здесь S. 186–187.

*Scholem G.* 1997. S. 85.

# 194

«Еврейский дом» был основан в 1916 году сионистски настроенным врачом и просветителем Зигфридом Леманом. Его целью было дать приют и образование молодым еврейским мигрантам.

# 195

*Landsberger F.* Einführung in die jüdische Kunst. Berlin, 1935. S. 259.

*Schwarz K.* Die Juden in der Kunst. Berlin, 1928; *Cohn-Wiener E.* Die jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin; Leipzig, 1929.

# 197

Культур-Ліґа. Художній авангард 1910–1920-х років / Kultur-Lige. Artistic avant-garde of the 1910s and the 1920s. Київ, 2007 [Каталог выставки].

*Kazovsky H.* The Phenomenon of the Kultur-Lige // Культур-Ліга. Художній авангард 1910–1920-х років. 2007. С. 24–36.

О YIVO см.: Jüdische Kulturen im Neuen Europa – Wilna 1918–1939 / M. Dmitrieva, H. Petersen (eds.). Berlin, 2004.

# 200

До прихода к власти национал-социалистов вышли десять из планировавшихся пятнадцати томов.

# 201

*Fuks L., Fuks R.* Yiddish Publishing Activities in the Weimar Republic, 1920–1933 // Leo Beck Institute, Year Book. Vol. 33, 1988. P. 417–434; Buch und Graphik aus Berliner Kunstverlagen 1890 bis 1933. Ausst. der Kunstbibliothek Berlin, Berlin 1989; *Kühn-Ludewig M.* Jiddische Bücher aus Berlin (1918–1936). 2, ergänzte Auflage. Nümbrecht, 2008 (1. Auflage 2006).

Berliner Begegnungen: Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933. Berlin, 1987. S. 274.

# 203

Jankel Adler. 1895–1949. Каталог совместной выставки Städtische Kunsthalle Düsseldorf (Jürgen Harten), The Tel Aviv Museum (Marc Scheps), Muzeum Sztuki w Łodzi (Ryszard Stanisławski). Köln, 1986.

# 204

Участие художников из Восточной Европы в выставках Ноябрьской группы было показано на выставке в Berlinische Galerie (09.11.18–11.03.19). См. каталог выставки: Freiheit. Die Kunst der Novembergruppe 1918–1935 / Th. Köhler, R. Burmeister, J. Nentwig (hrsg.). München, 2018.

## 205

См.: *Берар Е.* Экспонаты из пломбированного вагона: Первая выставка русского искусства 1922 года в Берлине: Документальная история // Новое литературное обозрение. 2021. № 4 (170). С. 103–128.

*Altman N.* Jüdische Graphik. Mit Einleitung von Max Osborn. Berlin, 1923.

*Marten-Finnis S., Dukhan I.* Transnationale Öffentlichkeit im Russischen Berlin. Die Avantgarde-Zeitschrift Veščˇ-Gegenstand-Objet // Osteuropa. 2008. Vol. 58. № 3. S. 37–48; *Они же:* Dream and Experiment. Time and style in 1920s Berlin Émigré Magazines: Zhar Ptitsa and Milgroym // East European Jewish Affairs. 2005. Dec. Vol. 35. № 2. P. 225–244.

См., например, ее сообщение о еврейском искусстве в Киеве и Петрограде в 1918 году, напечатанное в берлинском журнале *Der Jude: Bernstein-Wischnitzer R.* Jüdische Kunst in Kiew und Petrograd (1918–1920) // Der Jude. Berlin, V. Jahrgang. 1920. Heft 5/6. Aug./ Sept. (Berichte von jüdischem Leben). S. 353–356.

*Wischnitzer R.* From my Archives // From Dura to Rembrandt. Studies in the History of Art. Milwaukee, 1990. S. 166.

# 210

*Эль Лисицкий* Воспоминание о Могилевской синагоге // Milgrojm. 1923. № 3. С. 9–13.

*Kazovsky H.* Between yidishkayt and Civilization // The Shtetl: Image and Reality / G. Estraikh, M. Krutikov (eds.). European Humanities Research Centre, University of Oxford. Studies in Yiddish 2. 2000. P. 80–90.

*Wallas A. A.* Das Zelt. Jüdische Kunst zwischen den Weltkriegen, in: Jüdischer Almanach 1996, 25–35, здесь S. 25.

# 213

Nasz Kurier. Warschau. 1920. № 292, z. 5 / XII. S. 4.

# 214

Цит. по: Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-garde Art / R. Alper-Gabriel (ed.). Jerusalem, 1987. P. 231.

# 215

*Аронсон Б.* Современная еврейская графика. Берлин: Петрополис, 1924 [на русском языке]. Его книга о М. Шагале вышла в том же издательстве на русском и на идиш.

*Эренбург И.* Шесть повестей о легких концах. Берлин: Геликон, 1922.

*Аронсон Б.* 1924. С. 103, 107.

## 218

Настоящее имя – Георг Левин. Херварт Вальден – псевдоним, придуманный первой женой, поэтессой Эльзе Ласкер-Шюлер.

*Walden H.* Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus. Berlin: Verlag Der Sturm, 1917. S. 19.

*Walden N.* Herwarth Walden. Ein Lebensbild, Berlin und Mainz: Kupferberg, 1963. S. 60.

# 221

Der Sturm. Sonderheft Sowjetunion, Heft 5 u. 6 (1930).

## 222

См. протокол допроса Вальдена от 29 марта 1941 года, опубликованный В. Ф. Колязиным: *Колязин В. Ф.* «Верните мне свободу!»: Деятели литературы и искусства России и Германии – жертвы сталинского террора. М.: Медиум, 1997. С. 157.

# 223

Об этой деятельности Вальдена известно из письма дрезденского художника и педагога Эдмунда Кестинга, приводимого Нель Вальден: «Когда Вальден был в последний раз у меня, в 1932 году, он занимал пост в советском торговом представительстве, обосновавшемся главным образом в Берлине. Оттуда происходила организация грандиозных выставок в Лейпциге и международной выставки гигиены в Дрездене. Вальдену было поручено руководство, а его сотрудники-художники прибыли из Москвы – Габо и Лисицкий, я познакомился с ними. Советский павильон с проволочной скульптурой Габо и конструктивистскими стенными панно Лисицкого являл собой вершину тогдашнего выставочного искусства. Весь мир дивился этому. Благодаря Вальдену мы могли в очередной раз переживать торжество современного искусства оформления». См.: *Walden N.* Herwarth Walden. 1963. S. 33.

# 224

Видимо, известный художественный критик Юлиус Мейер-Грефе имел в виду Херварта Вальдена, когда писал: «В Берлине более чем достаточно знатоков и любителей, которые предпочитают провести вечер в русском кабаре или плясать под музыку настоящего американского джаз-банда, нежели пойти на представление „Нибелунгов“. <…> Эмигранты из страны икон привезли с собой свое веселье. <…> Еще вчера их имена стояли в списках ЧК». Цит. по: *Steneberg E.* Russische Kunst. Berlin 1919–1932. Berlin, 1969. S. 13.

*Liessner-Blomberg E.* 1897–1978. Collagen. Aquarelle. Zeichnungen. Ausst.-Kat., Schwetzingen, 1989/90, 15.

Цит. по: *Walden N.* Herwarth Walden. 1963. S. 88. Совсем иначе интерпретирует этот текст нидерландский исследователь Хуберт ван дер Берг, выступающий за критическую оценку «интернационализма» Вальдена в контексте сведений о его работе на кайзеровскую разведку в период Первой мировой войны. *Berg H. van der.* «Berlin ist die Hauptstadt der Vereinigten Staaten von Europa». Zur Internationalität von Herwarth Walden, Agent für Kunst und Kaiserreich. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14768 (23.07.2019). Иную интерпретацию концепции Вальдена как космополитической утопии см.: *Dmitrieva M.* Distance passes through Me: Herwarth Walden. Modernism and the Cosmopolitan Utopia // Imagined Cosmopolis. Internationalism and Cultural Exchange, 1870s–1920s / Ch. Ashby, G. Brockington, D. Laqua, S. V. Turner (eds.). Oxford – New York, 2019.

## 227

«Das Mystisch-Romantische, ein besonderer Charakterzug der Russen, die Schwermut, die überraschend und unvermittelt in Ausgelassenheit und Freistimmung umschlagen kann <…>, es waren vielleicht ihm verwandte Wesenszüge», цит. по: *Walden N.* Herwarth Walden. 1963. S. 29.

# 228

См. переписку Нель Вальден с Георгом Мухе и Лотаром Шрайером в рукописном отделе Национальной библиотеки в Берлине: Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Muche-Archiv, Bl. 41–46.

# 229

Der Sturm, 17 (1926/27) 1. S. 10.

См.: *Lüttichau M.-A. v.* Der Blaue Reiter // Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Berlin: König, 1988. S. 108–129, здесь S. 112.

*Burljuk D.* Die «Wilden» Russlands // Der Sturm. 1912. 3. Jg. № 123/124. S. 130; № 125/126. S. 140.

У Ларионова есть прямой ответ на симультанную картину Умберто Боччони «Динамизм собаки на поводке» (1912, сейчас – MOMA), которая была показана на выставке и воспроизведена в каталоге. Это написанная годом позднее «Бульварная Венера» (Центр Помпиду) – также футуристический анализ движения.

# 233

Рядом с именем Якулов (George Jacouloff) в каталоге был указан Париж как место жительства, у имен Давида и Владимира Бурлюков – Москва, у Ларионова и Гончаровой – Санкт-Петербург.

Der Sturm: Zentrum der Avantgarde; Von der Heydt-Museum Wuppertal, 13. März – 10. Juni 2012 [Ausstellungskatalog]. Wuppertal, 2012. Особенно см. раздел «Вальден и Восточная Европа». Band 2: Aufsätze. S. 442–454.

*Pirsich V.* Der Sturm: eine Monographie. Herzberg: Bautz, 1985.

# 236

См. Вещь – Gegenstand – Objet: Международное обозрение современного искусства = Internationale Rundschau der Kunst der Gegenwart = Revue internationale de l’art moderne / Под ред. Эль Лисицкого и И. Эренбурга. 1922. № 3.

# 237

Międzynarodowa wystawa w Düsseldorfie // Nasz Kurier. 1922. № 2. Перевод напечатан в книге: Between Worlds. Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930 / T. O. Benson and È. Forgàcs (eds.). Cambridge (Mass.) and London, 2002. P. 397–399. Выставка Г. Берлеви совместно с художником из Трансильвании Аурелем Бернатом прошла в галерее «Штурм» в августе 1924 года.

*Passuth K.* Treffpunkte der Avantgarden. Ostmitteleuropa 1907–1930. Dresden: Verlag der Kunst, 2003. S. 252–253.

# 239

Die Kunstismen. Les Ismes dans l’art. The Isms of art / El Lissitzky und Hans Arp (hrsg.). Erlenbach-Zürich: Rentsch, 1925. VIII.

*Schreyer L.* Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. München: List, 1966. S. 38–51.

# 241

В марте 1959 года в журнале «Шпигель» вышел большой материал о Шагале, где, в частности, рассказывается, как Вальден уклонялся от выплаты художнику гонораров. По поводу этой статьи Нель Вальден в письме от 4 апреля 1959 года директору кунстхалле в Берне Францу Мейеру писала следующее: «Куда же можно было тогда отправить „русским“ деньги? Во время войны не могло быть и речи о том, чтобы переводить деньги „враждебным иностранцам“, у нас не было никакого их адреса и никакого знака с их стороны. Даже после 1918 года, то есть после войны, прошло еще четыре года, прежде чем мы получили хоть какие-то известия от Шагала и Кандинского. Шагал стал художником именно благодаря неустанным усилиям Вальдена. Он стал знаменитым благодаря ему». См.: Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Muche Archiv, Bl. 19–24.

# 242

Государственная Третьяковская галерея, отдел рукописей, фонд 180 (Ларионов и Гончарова).

# 243

Iwan Puni. Petersburg. Gemälde/Aquarelle. Zeichnungen. Berlin: Der Sturm, 1922; см.: *Толстой А.* Художники русской эмиграции: Стамбул, Белград, Прага, Берлин, Париж. М.: Искусство – XXI век, 2005. С. 109.

*Пуни И.* Современная живопись. Берлин: Изд-во Л. Д. Френкель, 1923. В публикации, подготовленной вместе с латышскими художниками Карлом Залитом и Арнольдом Дзиркалом, Пуни критически высказался по поводу конструктивистов, представленных на Конгрессе прогрессивных художников в Дюссельдорфе. См.: *Puni I., Zalit K., Dzirkal A.* Proklamation der Künstler über Fragen, die der Beurteilung des Kongresses nicht unterlegen // De Stijl, Heft 4 (1922), 5, 53; см. также: Konstruktivistische Internationale, 1922–1927. Utopien für eine Europäische Kultur // Anlässlich der Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen / B. Finkeldey (Hg.). Düsseldorf, 1992. S. 159.

Оба издания вышли в издательстве Europa Gomeopat. Журнал назывался «Официальный орган 3½ Интернационала».

См.: Архив Сергея Шаршуна в Библиотеке университета Базеля (Universitätsbibliothek Basel, Nachlass Sergej Ivanovic Sarsun (1888–1975)). Об этом: *Кагарлицкая С.* Сергей Шаршун в архиве и запаснике (http://www.russiskusstvo.ru/journal/3–2005/a712/).

## 247

См. *Коваленко Г.* Александра Экстер. Т. 1–2. М.: Московский музей современного искусства, 2010; см. также каталог выставки Der Sturm. Direktion: Herwarth Walden. Ausstellung Alexandra Exter. Oktober 1927.

Широкая панорама футуризма в Восточной Европе и на Кавказе представлена в: International Yearbook of Futurism Studies / G. Berghaus (ed.). Berlin, Boston: De Gruyter, 2011.

# 249

*Вальден Х.* Мистецтво в Європі // Нова генерація. 1928. № 9. С. 170–171. Примечание редакции: «Статья специально написана для этого журнала». О панфутуризме см.: *Dmitrieva M.* A spectre is haunting Europe – the spectre of Futurism: The Ukrainian Panfuturists and Their Artistic Allegiances // International Yearbook of Futurism Studies. 2011. С. 132–153.

# 250

См.: *Маца И. Л.* Советское искусство за пятнадцать лет. Материалы и документация. М.; Л.: Изогиз, 1933.

# 251

Например: *Westheim P.* Die Ausstellung der Russen // Das Kunstblatt. 1922. S. 493–498.

# 252

Письмо Паулю Клее от 11 декабря 1924 года, см.: Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sturm-Archiv. II. № 32.

*Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок. М., 1934. С. 69.

*Беньямин В.* Московский дневник. 1926–1927 / Пер. с нем. С. Ромашко. М., 2012.

## 255

Первоначально эти слова восходят к рассказу В. Г. Короленко «Парадоксы» (1894).

*Rykhlin M.* Räume des Jubels. Frankfurt a. M., 2003.

# 257

*Жид А., Фейхтвангер Л.* Два взгляда из-за рубежа. М., 1990. С. 64. Жид находился в Советском Союзе с 17 июня по 22 августа 1936 года и, кроме Москвы и Ленинграда, посетил Закавказскую Федерацию и курорты Черного моря.

*Foucault M.* Surveiller et punir: Naissance de la prison. Paris, 1975.

*Margulies S. R.* The Pilgrimage to Russia. The Soviet Union and the Treatment of Foreigners, 1924–1937. Madison, University of Wisconsin Press, 1968; *Uhlig Ch.* Utopie oder Alptraum? Schweizer Reiseberichte über die Sowjetunion (1917–1941). Zürich, 1992; *Hollander P.* Political Pilgrims, Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba, 1928–1978. New York, 1981; особенно: *Heeke M.* Reisen zu den Sowjets. Der ausländische Tourismus in Rußland 1921–1941. Münster; Hamburg; London, 2003.

*Ryklin M.* Kommunismus als Religion. Frankfurt a. M., 2008.

# 261

Конструктивизм понимается в данном случае как строительство, а не как современное художественное направление.

*Weichmann E., Weichmann H.* Alltag im Sowjetstaat. Macht und Mensch. Wollen und Wirklichkeit in Sowjet-Rußland. Berlin: Brückenverlag, 1931. S. 6.

Два взгляда из-за рубежа. 1990. С. 65.

*Benjamin W.* 1980. C. 163.

## 265

См. анонимное сообщение в журнале «Советская архитектура» (1933, № 2, с. 59) и репортажи архитекторов с фотографиями в журнале *L’Architecture d’Aujourd’hui* (1932, № 8).

*Kisch E. E.* Zaren, Popen, Bolschewiken. Berlin; Weimar, 1977. S. 9–10. [Первая публикация – Берлин, 1927.]

# 267

«Moskau kriecht vorbei, Orgie der Kontraste, asiatisches Dorf mit Häusern in amerikanischem Wolkenkratzerstil, Kistenschlitten und Autobus, Barockpalast und Holzhütte, Stanislawski und Meyerhold, Presseaufschwung und Diktatur, Hofopernballett und „Blaue Blusen“, Straßenbasar und Warenhaus». См.: *Kisch E. E.* 1977. S. 9.

*Maillart E., Kurs A.* Eine junge Schweizerin in der revolutionären Sowjetunion. Zürich: eFeF-Verl., 1989. S. 21. Э. Майар имела в виду здание Центросоюза, которое строилось в 1928–1936 годах.

Ibid. S. 11.

*Benjamin W.* 1980. S. 99. (Перевод мой. – *М. Д.*)

Ibid. S. 12. (Перевод мой. – *М. Д.*)

*Barr A.* Russian Diary 1927–1928 // Soviet Revolutionary Culture. 1978. № 7 (Oct.). P. 10–57, here 11.

*Haydu J.* Russland, 1932. Wien; Leipzig, 1932.

*Haydu J.* 1932. S. 179.

*Coates W. P., Coates Z. K.* Scenes from Soviet Life. London, 1936. P. 49.

*Weichmann.* 1931. S. 18.

*Benjamin W.* 1980. S. 327.

*Buchli V.* Moisei Ginzburg's Narkomfin Communal House in Moscow: Contesting the Social and Material World // Journal of the Society of Architectural Historians. 1998. Vol. 57. № 2 (June). P. 160–181, here 174.

*Barr A.,* 1978. P. 13.

*Dédoyard Ch.* Sur le chantier soviétique // L'Architecture d'Aujourd'hui. 1932. № 8 (Nov.). P. 70–71.

*Ibid.* P. 70.

*Weichmann.* 1931. S. 48.

*Ibid.* S. 44.

*Ibid.* S. 45.

*Schlögel K.* Der «Zentrale Gor'kij-Kultur– und Erholungspark» (CPKiO) in Moskau // Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg: neue Wege der Forschung / M. Hildermeier u. a. (hrsg.). München, 1998. S. 255–274. См. также: *Kucher K.* Der Gorki-Park. Freizeitkultur des Stalinismus, 1928–1941. Köln; Weimar; Wien, 2007.

Два взгляда из-за рубежа. 1990. С. 67.

*Coates.* 1936. P. 61.

*Sinkó E.* Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch. Berlin: Das Arsenal, 1990. S. 174.

*Schlögel K.* 1998. S. 255.

*Coates.* 1936. P. 63.

*Sinkó E.* 1990. S. 139.

*Weichmann.* 1931. S. 82.

Два взгляда из-за рубежа. 1990. С. 135.

*Kläber K.* Fahrt nach Moskau, 1931 // Unterwegs nach Eriwan. Reisen in die Sowjetunion 1918 bis 1934 / M. Jendryschik (hg.). Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1988. S. 423–427, 426.

# 295

Два взгляда из-за рубежа. С. 169.

Первое издание вышло в 1937 году в Амстердаме в издательстве Querido.

# 297

*Фейхтвангер Л.* Москва 1937. М.: Госиздат, 1937. См. книгу Анны Хартман, раскрывшей подоплеку этого путешествия: *Hartmann A.* «Ich kam, ich sah, ich werde schreiben». Lion Feuchtwanger in Moskau 1937. Eine Dokumentation. Göttingen, 2017.

Два взгляда из-за рубежа. С. 172.

# 299

В 1931–1932 годах состоялся международный конкурс на перепланировку Москвы и строительство Дворца Советов, в котором участвовали многие выдающиеся зарубежные архитекторы, в том числе Ле Корбюзье. Оценка проектов сигнализировала об отходе от архитектуры «нового строительства» и идей «функционального города».

# 300

Два взгляда из-за рубежа. С. 182.

# 301

*Saint-Exupéry A. de* Dem Leben einen Sinn geben. Düsseldorf, 1964. S. 23.

Ibid. S. 41.

# 303

*Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок. 1934. С. 69.

*Saint-Exupéry*. 1964. S. 43.

# 305

Два взгляда из-за рубежа. С. 78.

Там же. С. 87.

# 307

Н. Н. Носов с 1927 по 1932 год учился в «украинском Баухаусе» – Киевском художественном институте, где в то время преподавали Казимир Малевич и Владимир Татлин. Затем он закончил ВГИК им. С. А. Герасимова по специальности «режиссер научно-популярных фильмов». За детскую книгу «Витя Малеев в школе и дома» (1952) Носов получил Сталинскую премию. И хотя он писал не только детские книги, его имя связано с книгами о Незнайке.

# 308

*Ушакин С.* «Мы в город изумрудный идем дорогой трудной». Маленькие радости веселых человеков // Веселые человечки: Культурные герои советского детства / Сост. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М., 2008. С. 23. Понятие преодоления порога как символического действия, которым оперирует Ушакин, заимствовано в кн.: *Turner V.* Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society. New York: Ithaca, 1974.

# 309

*Кукулин И.* Игра в сатиру, или Необыкновенные приключения безработных мексиканцев на Луне // Веселые человечки: Культурные герои советского детства. С. 224–240.

*Kelly C.* Children's World: Growing Up in Russia, 1890–1991. London, New Haven, 2007.

*Ушакин И.* «Мы в город изумрудный идем дорогой трудной». Маленькие радости веселых человеков. 2008; *Gölz Ch.* «Und wenn sie nicht gestorben sind … – Von Wiedergängern der sowjetischen Kindheit» // Integrum: Точные методы и гуманитарные науки / Под ред. Г. Никипорец-Такигава. М., 2006. С. 364–382; Russian Children's Literature and Culture / Balina M., Rudova L. (eds.). London, 2013.

*Lesnik-Oberstein K.* Children's Literature: Criticism and the Fictional Child. Oxford, New York, 1994.

*Загидуллина М.* Времена колокольчиков, или «Ревизор» в «Незнайке» // Новое литературное обозрение. 2005. № 76.

## 314

«Собачье сердце» (1925) М. Булгакова было известно лишь узкому кругу читателей там– или самиздата. Неизвестно, читал ли Носов это произведение. Также неизвестно, был ли он знаком с романом Е. Замятина «Мы» (1920).

## 315

Отсылка к автомобильному травелогу И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» (1931), а также к «иностранцу Ивану Федорову» из «Мертвых душ» (1842) Н. Гоголя.

# 316

О моде и консюмеризме при социализме см.: Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc / Crowley D., Reid S. E. (eds.). Evanston, Ill., 2010.

## 317

Об истории кибернетики в СССР: *Поспелов Д. А., Фет Я. И.* Очерки истории информатики в России. Новосибирск, 1998. См. также: *Gerovitch S.* From Newspeak to Cyberspeak: A History of Soviet Cybernetics. Cambridge (Mass.); London, 2002.

См. также: *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М., 1998 [первое издание – Нью-Йорк, 1988]. С. 104–105.

*Козлов А.* «Козел на саксе» – и так всю жизнь. М., 1998.

# 320

Об усмирении распоясавшейся молодежи во время Фестиваля молодежи и студентов см.: *Roth-Ey K.* Loose Girls on the Loose? Sex, Propaganda and the 1957 Youth Festival // Women in the Khrushchev Era. Basingstoke / M. Ilič, S. Reid, L. Attwood (eds.). N. Y., 2004. S. 75–95.

# 321

Под «американизмом» подразумевается в данном случае влияние Америки на различные сферы жизни, положительно характеризовавшееся в России 1920-х в значении модернизации.

*Rogger H.* Amerikanizm and the Economic Development of Russia // Comparativ Studies in Society and History. 1981. № 3. P. 382–420, here p. 390; *Schattenberg S.* Stalins Ingenieure: Lebenswelten zwishen Technik und Terror in den 1930er Jahren. München, 2002.

*Rogger H.* America in the Russian Mind: Or Russian Discoveries of America // The Pacific Historical Review. 1978. № 1. P. 27–51.

*Kaltenborn H. von.* We look at the world. New York, 1930. P. 117. По поводу «американизма» см.: *Barghoorn F. C.* The Soviet image of the United States: a study in distortion / ed. by Institute of International Studies. New York, 1950. Автобиография Генри Форда в 1920-е неоднократно издавалась на русском языке: *Saul N. E.* Friends or Foes? The United States & Russia, 1921–1941. Lawrence, 2006.

*Mendelsohn E.* Russland – Europa – Amerika. Ein architektonischer Querschnitt. Berlin, 1929, (Vorwort), без указания страниц.

Ibid.

О его опыте, накопленном в России: *Heinze-Greenberg I.* «Steppe und Motor». Erich Mendelsohn über Russland // Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertsystem der europäischen Moderne / A. Raev, I. Wünsche (hrsg.). Berlin, 2007. S. 83–92.

О неоднозначности американизма в немецкой архитектуре см.: From Manhattan to Mainhattan: Architecture and Style as Transatlantic Dialogue, 1920–1970 / C. Crewe (ed.). Bulletin of the German Historical Institute. Washington D. C., 2005; *Cohen J.-L.* Scenes of the World to Come. European Architecture and the American Challenge. 1893–1960. Paris, 1995; о советских небоскребах см.: *Hoisington S. S.* Soviet Schizophrenia and the American Skyscraper // Russian Art and the West. A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts / R. Blakesley, S. Reid (eds.). DeKalb, 2007. P. 156–171.

# 329

Эль Лисицкий: Американизм в европейской архитектуре // Красная нива. 1925. № 49. С. 1188–1189. Перепечатано: Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 2. М., 1975. С. 140–141.

*Teige K.* Výtvarná práce sovětského ruska // Sovětská kultura. Praha, 1928. S. 41–99, здесь 65, 99.

*Гинзбург М. Я.* Стиль и эпоха // Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 1. М., 1975. С. 285.

Praesens. Kwartalnik modernistów. 1926. № 1. S. 28. Перепечатано в: *Teige K.* Sovětská kultura. Praha, 1928.

*Нейтра Р.* Как строит Америка. М., 1929; *Neutra R.* Wie baut Amerika? Stuttgart, 1926.

Ibid. 6f.

# 335

*Иофан Б. М.* Материалы о современной архитектуре США и Италии // Академия архитектуры. 1936. № 4. С. 22.

*Щуко В. А.* Путевые заметки. Т. 1. 1975. С. 266–267.

*Олтаржевский В. К.* Архитектура Соединенных Штатов Америки // Архитектура СССР. 1935. № 9. С. 56.

# 338

*Oltar-Jevsky W. K.* Contemporary Babylon in pencil drawings by W. K. Oltar-Jevsky / Introduction by H. W. Corbett. New York, 1933; Современный Вавилон в рисунках В. К. Олтаржевского [Альбом]. СПб.: Коло, 2019.

# 339

*Мумфорд Л.* От бревенчатого дома до небоскреба. Очерк истории американской архитектуры / Предисл. Д. Аркина. М., 1936. С. 9; см. также: *Mumford L.* Sticks and Stones. A study of American Architecture and Civilization. New York, 1924.

Ibid. C. 7.

# 341

Репортаж с фотографиями вышел в 1935 году в журнале «Огонек». Книга «Одноэтажная Америка» вышла в свет в 1937 году без иллюстраций. Фотографии, сделанные авторами, помогла опубликовать Александра Ильф, дочь писателя, см.: Ilf and Petrov's American Road Trip. The 1935 Travelogue of Two Sowjet Writers. «One-storey America» / Wolf E. (ed.). Princeton, 2006.

# 342

*Буров А.* Об архитектуре. М., 1966. Именно эту картину городской жизни предлагала американская пропаганда советскому человеку во время знаменитой выставки в Сокольниках (1959). В павильоне визионера и архитектора Бакминстера Фюллера на шести экранах была представлена «одноэтажная Америка».

# 343

*Иофан Б. М.* Об архитектурном облике восстанавливаемых и вновь строящихся городов // Известия. 1944. № 217 (8519). 12 сентября.

# 344

Многоэтажные здания, строящиеся в Москве // Московский комсомолец. 1947. № 101 (798). 19 августа.

Об идеологическом значении Дворца Советов: *Schlögel K.* The Shadow of an Imaginary Tower // H. Atkins (ed.) Naum Gabo and the Competition for the Palace of Soviets, Moscow 1931–1933. Berlin, 1993. P. 177–183; *Hoisington S. S.* «Ever Higher»: The Evolution of the Project of the Palace of Soviets // Slavic Review. 2003. Vol. 62 (1). P. 41–68.

*Лебедев В., Штемер П.* Высотные здания и новый ансамбль Москвы // Архитектура СССР. 1952. № 8. С. 6.

*Олтаржевский В. К.* Строительство высотных зданий в Москве. М., 1953. С. 213.

*Åman A.* Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era: An Aspect of Cold War History. New York, 1992. P. 125–141.

По поводу национальной коннотации архитектурных стилей и сталинской архитектуры см.: *Torbus T.* Die Rezeption der Renaissance im Nachkriegs-Polen – die Suche nach einem Nationalstil // Hansestadt – Residenz – Industriestandort. Beiträge der 7. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Oldenburg, 27–30. September 2000 / Störtkuhl B. (hg.). München, 2002. P. 313–325.

*Crowley D.* Warsaw. London, 2003. P. 31–38, здесь P. 34.

# 351

Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева (Москва), фонд Руднева.

Agnieszka Knyt: Miasto pod Pałac // Karta. 2003. № 39. P. 112–124, здесь P. 120; славословие дворца в литературной форме: *Janicki J.* O Pałacu Kultury i Nauki im. J. Stalina. Warszawa, 1955.

# 353

*Syrkus H., Syrkus Sz.* Moskiewskie wysokościowce i amerikańskie «drapacze nieba» // Przyjazń. 1952. № 19. S. 8–9.

Rumänien. Momente der Architektur vom 19. Jahrhundert bis heute [Katalog] / Hg. v. A. Stiller. Wien, 2007. S. 53.

*Maieu H.* Architektura doma «Skynteji» v Buchareste // Architektura SSSR. 1952. № 2. S. 28–31; *Ionescu G.* Histoire de l’architecture en Roumanie. Bukarest, 1972. S. 495, 497.

*Maieu H.* Architektura doma «Skynteji» v Buchareste. S. 29.

*Toma S.* Privind înapoi. Amintirile unui fost ziarist comunist. Bucureşti, 2004.

За возможность познакомиться с наследием Тильманиса, за великодушную и активную помощь в разысканиях изобразительного материала и за возможность его использования я благодарю директора Музея архитектуры в Риге Ильзе Мартинсоне и куратора коллекции Даце Капрене.

*Omilanowska M.* Post-Totalitarian and Post-Colonial Experiences. The Palace of Culture and Science and Defilad Square in Warsaw // The Post-Socialist City. Continuity and Change in Urban Space and Imagery / A. Kliems, M. Dmitrieva (eds.). Berlin, 2010. P. 120–139; Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią a masowa wyobraźnią / Grębecka Z., Sadowski J. (eds.). Kraków, 2007; *Murawski M.* The Palace Complex. A Stalinist Skyscraper, Capitalist Warsaw, and a City Transfixed. Bloomington, 2019.

О молодежных субкультурах при социализме см., например: *Chłopek M.* Bikiniarze. Pierwsza polska subkultura. Warszawa, 2005; *Lebow K.* Socialist Leisure in Time and Space. Hooliganism and Bikiniarstwo in Nowa Huta, 1949–1956 // Sozialgeschichtliche Kommunismusforschung. Tschechoslowakei, Polen, Ungarn und DDR, 1948–1968 / Ch. Brenner, P. Heumos (hrsg.). München, 2005. 527–542; *Horváth S.* «Rowdys», «Schnösel» und «Gangs». Subkulturen ungarischer Jugendlicher in den 1960er Jahren // Zeitgeschichte-online. Thema: Pop in Ost und West. Populäre Kultur zwischen Ästhetik und Politik / Á. von Klímo, J. Danyel (hrsg.). 2006. April. URL: http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/portals/_rainbow/documents/pdf/pop_horvath.pdf (23.11.2021); *Taylor K.* Let's twist again: youth and leisure in socialist Bulgaria. Wien, 2006. S. 69–72; *Fürst J.* The Importance of Being Stylish: Youth, Culture and Identity in Late Stalinism. In Late Stalinist Russia: Society between Reconstruction and Reinvention / J. Fürst (ed.). New York, 2006. P. 209–230; *Fitzpatrick Sh.* 'Social Parasites': How Tramps, Idle Youth, and Busy Entrepreneurs Impeded the Soviet March to Communism // Cahiers du monde russe et soviétique. 2006. 47/1–2; *Dmitrieva M.* Jazz and Dress. Stiliagi in Soviet Russia and Beyond // Jazz Behind the Iron Curtain / G. Pickhan, R. Ritter (eds.). Frankfurt a. M., 2010. S. 239–255. См. также фильм В. Тодоровского «Стиляги» (2008), ностальгически стилизованную музыкальную комедию с элементами китча. О семантике моды в Восточной Европе: *Bartlett Đ.* FashionEast: The Spectre that Haunted Socialism. Cambridge, 2010. Русский перевод: *Бартлетт Дж.* FashionEast. Призрак, бродивший по Восточной Европе / Пер. Е. Кардаш. М.: НЛО, 2011.

# 361

*Głogowski T. M.* Tyrmand – bikiniarz, konserwatysta. Szkice o literaturze i obyczaju [Тырманд – бикинщик и консерватор. Эссе о литературе и нравах]. Katowice, 2001. S. 21.

# 362

На атолле Бикини в Тихом океане в послевоенное время и до середины 1950-х годов США производили многократные испытания атомной бомбы. Отсюда же идет название купального костюма, впервые представленного публике во Франции 1946 года и популярного среди стиляг.

# 363

Подробнее об этом см. раздел III, главу «Путешествие Незнайки в Солнечный город, или Злоключение с кибернетикой».

*Козлов А. С.* «Козел на саксе» – и так всю жизнь. М., 1998. С. 152–175.

*Chłopek M.* 2005. S. 115.

# 366

Роли Уиллиса Коновера в джазовой сцене Восточного блока посвящен исследовательский проект Рюдигера Риттера: *Ritter R.* Broadcasting Jazz into the Eastern Bloc – Cold War Weapon or Cultural Exchange? The Example of Willis Conover // Jazz Perspectives. 2013. Vol. 7. DOI: 10.1080/17494060.2014.885641.

*Pickhan G., Preisler M.* Von Hitler vertrieben, von Stalin verfolgt. Der Jazzmusiker Eddie Rosner. Berlin, 2010.

Первым был роман «Парк Горького» (Gorki Park, 1981), в 1983 году по нему сняли одноименный фильм с Уильямом Хёртом и Джоанной Пакулой в главных ролях. Затем вышли книги Polar Star (1989), Red Square (1991), Havanna Bay (1999), Wolves Eat Dogs (2004), Stalin's Ghost (2007), Three Stations (2010), Tatiana (2013) и The Siberian Dilemma (2019).

*Reich H.* Nasses Grab. München, 2008.

И последний роман о Ренко, Three Stations («Три вокзала», 2010), также имеет топонимическую привязку – к площади трех вокзалов в Москве.

# 371

*Smith M. C.* Interview with Don Swaim, May 1986 (http://www.wiredforbooks.org/martincruzsmith, 27.02.1012) Ср.: «Новый взгляд на город, как и новый взгляд на людей, напоминают обретение нового духовного состояния: все это несомненный результат поездки в Россию. Пусть знакомство с Россией было совсем поверхностным – все равно после этого начинаешь наблюдать и оценивать Европу с сознанием того, что происходит в России. Это первое приобретение стремящегося к пониманию европейца в России. С другой стороны, поэтому и пребывание в России – такой верный пробный камень для иностранных визитеров. Каждый оказывается вынужден занять определенную позицию и точно ее обозначить. Вообще он тем больше будет склонен к скороспелым теориям, чем больше он будет отстранен и замкнут на своем личном, чем дальше он будет от российской жизни. Кто проникнет в российскую ситуацию глубже, тут же потеряет склонность к абстракциям, которые даются европейцу без особого труда». Запись от 30 января. См. *Беньямин В.* Московский дневник. М., 2012. Подробнее см. главу «Как создавалось счастье» в настоящей книге.

*Smith M. C.* Stalin's Ghost. New York, 2007.

*Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике 1937–1938 гг. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1973. С. 406.

См.: *Оже М.* Не-места. Введение в антропологию гипермодерна (= Studia urbanica). М., 2017.

*Smith M. C.* P. 1.

http://www.martincruzsmith.com/.

*Smith M. C.* P. 240.

*Reich H.* P. 208.

*Reich H.* P. 242.

*Smith M. C.* P. 245.

*Ryklin M.* Räume des Jubels. Totalitarismus und Differenz. Essays. Frankfurt a. M., 2003. S. 87–133.

Как показал в своем фундаментальном исследовании Дитмар Нойтатц, здесь пропаганда заслоняет социальную реальность, см.: *Neutatz D.* Die Moskauer Metro: von den ersten Plänen bis zur Grossbaustelle des Stalinismus (1897–1935). Köln, 2001.

*Augé M.* Un ethnologue dans le metro. Paris, 1986; *Он же.* Le Метро revisité. Paris, 2008.

*Smith M. C.* P. 65.

# 385

В год появления романа (2008) в Праге, в бункере, что в парке Парукаржка в Жижкове, была открыта модная пивная с музыкой. В России туристскими аттракционами постсоциалистического времени являются так называемые бункеры Сталина, например бункер глубиной 37 метров в Самаре, расположенный под зданием горкома партии, теперь доступный в качестве музея. Бункер Сталина в Москве («Бункер-42») предлагает еду, интерактивные игры, например арест или «имитацию взрыва атомной бомбы».

Archaeologies of the Contemporary Past / Buchli V., Lucas G. (eds.). London; New York, 2001; *Theune C.* Historical archaeology in national socialist concentration camps in Central Europe // Historische Archäologie. 2010. № 3.

*Olivier L.* The archaeology of the contemporary past // Archaeologies of the Contemporary Past. P. 175–188.

Ibid.

*Chandler R.* The simple Art of Murder. 1950. http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html.

*Kracauer S.* Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat. Frankfurt a. M., 1979. P. 54 (текст написан в 1922–1925 годах).

# 391

Слова о России, приписываемые Маргарет Тэтчер.

Об архитектуре и войне в связи с войнами на Ближнем Востоке и в Югославии см.: *Pollan W.* The Condition of Urbicide // Being Urban: Community, Conflict and Belonging in the Middle East / Ed. by S. Goldhill. Abingdon: Routledge, 2020.

Warchitecture: Urbicide Sarajevo. Sarajevo 1994. Association of Architects DAS-SABIH. Sarajevo, 1994.

*Herscher A.* Warchitectural Theory // Journal of Arcitectural Theory. 2008. Vol. 61. Issue 3. Feb.

*Bevan R.* The Destruction of Memory: Architecture at War. London, 2006.

*Bogdanović B.* The City and the Death // Out of Yugoslavia / Labon J., Storm G. (eds.). Manchester, 1994. P. 36–74.